КИНЕМАТОГРАФИЯ В ДОЛГУ ПЕРЕД КРАСНОЙ АРМИЕЙ
СОЗДАДИМ ФИЛЬМЫ, ДОСТОЙНЫЕ БОЙЦА И КОМАНДИРА РККА

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО
ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

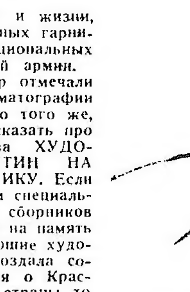
9
№ (601)
22 ФЕВРАЛЯ 1934
ЦЕНА 20 к.

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО-ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС



...«ВСЯ ИСТОРИЯ КРАСНОЙ АРМИИ С ПЕРВЫХ ДНЕЙ ЕЕ РОЖДЕНИЯ НЕРАЗРЫВНО СВЯЗАНА С ИМЕНЕМ ВЕЛИКОГО РЕВОЛЮЦИОННОГО СТРАТЕГА И ОРГАНИЗАТОРА, ЧЕЛОВЕКА СТАЛЬНОЙ ВОЛИ, С ИМЕНЕМ ЛЮБИМОГО ВОЖДЯ НАШЕЙ ПАРТИИ ТОВ. СТАЛИНА. ОН БЫЛ НА ВСЕХ ФРОНТАХ, ГДЕ РЕВОЛЮЦИИ УГРОЖАЛА ОПАСНОСТЬ, ВСЮДУ, ГДЕ ТРЕБОВАЛАСЬ НЕСОКРУШИМАЯ ВОЛЯ, РЕВОЛЮЦИОННОЕ МУЖЕСТВО И ЖЕЛЕЗНАЯ ЛЕНИНСКАЯ ТВЕРДОСТЬ, ГДЕ ТРЕБОВАЛИСЬ НЕМЕДЛЕННЫЕ И РЕШИТЕЛЬНЫЕ МЕРЫ, ПАРТИЯ ПОСЫЛАЛА ТОВ. СТАЛИНА.

ЕГО УСТАМИ ДЕСЯТЬ ЛЕТ ТОМУ НАЗАД НАД ГРОБОМ ЛЕНИНА ПАРТИЯ ДАЛА ВЕЛИКУЮ КЛЯТВУ — КРЕПИТЬ НЕСОКРУШИМЫЙ ОПЛОТ ПРОЛЕТАРСКОЙ ДИКТАТУРЫ — КРАСНУЮ АРМИЮ. ЭТА КЛЯТВА С ЧЕСТЬЮ ВЫПОЛНЕНА!».



...«СЛОВА ТОВ. СТАЛИНА: «МЫ СТОИМ ЗА МИР И ОТСТАИВАЕМ ДЕЛО МИРА, НО МЫ НЕ БОИМСЯ УГРОЗ И ГОТОВЫ ОТВЕТИТЬ УДАРОМ НА УДАР ПОДЖИГАТЕЛЕЙ ВОЙНЫ—ВЫРАЖАЮТ НАШУ НЕПРЕКЛОННУЮ ВОЛЮ К МИРУ И НАШУ ПОСТОЯННУЮ ГОТОВНОСТЬ К ЗАЩИТЕ СВОЕГО СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО ОТЕЧЕСТВА.

КРАСНАЯ АРМИЯ — ЕДИНСТВЕННАЯ АРМИЯ В МИРЕ, ПРЕДНАЗНАЧЕННАЯ НЕ ДЛЯ ЗАХВАТОВ, НЕ ДЛЯ ЗАВОЕВАНИЙ ЧУЖИХ ЗЕМЕЛЬ. ВМЕСТЕ СО ВСЕЙ СТРАНОЙ, ВМЕСТЕ СО ВСЕЙ НАШЕЙ ПАРТИЕЙ КРАСНАЯ АРМИЯ СТРЕМИТСЯ К МИРУ. НО НАШ МЕЧ ОТТОЧЕН И ГОТОВ ПОРАЗИТЬ ВСЯКОГО, КТО НАРУШИТ МИРНЫЙ ТРУД СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ СТРАНЫ. ТОТ, КТО ПОСМЕЕТ ПЕРЕСТУПИТЬ НАШИ ГРАНИЦЫ, БУДЕТ РАЗГРОМЛЕН ДО КОНЦА! МЫ ВЫПОЛНИМ ЭТУ ЗАДАЧУ ПОД НАШИМ БОЕВЫМ БОЛЬШЕВИСТСКИМ ЗНАМЕНЕМ—ПОД ЗНАМЕНЕМ КЛАССОВОЙ ВОЙНЫ И БРАТСТВА ВСЕХ ТРУДЯЩИХСЯ».

ВОРОШИЛОВ

НЕ ОТСТАВАТЬ НИ НА ШАГ!

Обязанности советской кинематографии в области оборонной работы можно подразделить на две части: кинофикация, кинообслуживание Красной армии и производство фильм на оборонную тематику.

В области кинофикации Красной армии сделано, безусловно, многое. На XVII с'езде партии т. Ворошилов в своем выступлении приводил ряд цифр, показывающих, какую материальную базу киноработы создала советская кинематография в Красной армии. Если в Красной армии в 1930 году было 534 кинопередвижки и 945 киноустановок, то в 1933 году она имела уже 3425 кинопередвижек и 1540 киноустановок, т. е. общее увеличение на 236 проц., а если взять отдельно кинопередвижки, то рост на 540 процентов.

Еще показательней данные по звукоустановкам. Если в 1930 году Красная армия получала от советской кинематографии первые образцы звуковых кинопередвижек (одну) и звуковых киноустановок (восемь), то в 1933 году Красная армия имеет 51 звук. кинопередвижку и 276 киноустановок. Можно смело сказать, что ТЕМПЫ КИНОФИКАЦИИ КРАСНОЙ АРМИИ ОКАЗАЛИСЬ ДОСТОЙНЫМИ ВЕЛИКИХ ЗАДАЧ ОБЩЕЙ ТЕХНИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ И ТЕХНИЧЕСКОГО ОСНАЩЕНИЯ КРАСНОЙ АРМИИ.

Создана громадная база, содействующая культурному росту бойцов и командиров.

Однако было бы ошибочно для советской кинематографии успокаиваться на этих успехах. Все более насыщающаяся современной, передовой военной техникой, культурно растущая Красная армия ставит и будет ставить перед советской кинематографией новые, КАЧЕСТВЕННЫЕ задачи в области кинофикации (школьный звуковой и немой киноаппарат, узкопленочник, портативная передвижка, ремонтные детали и т. д.), которые советская кинематография обязана будет решить лучше, чем она решала до сих пор.

Советская кинематография так же неплохо организовала кинообслуживание Красной армии. НЕТ ТАКОЙ СОВЕТСКОЙ КАРТИНЫ, КОТОРУЮ НЕ МОГ БЫ ВИДЕТЬ КАЖДЫЙ КРАСНОАРМЕЕЦ, КАЖДЫЙ КОМАНДИР, КАЖДЫЙ ПОЛИТРАБОТНИК. Кинокартина в Красной армии — обыденное явление. Демонстрация кинокартин является составной частью политико-просветительной работы в Красной армии, и горе тому начальнику клуба, который на минуту забывает это. Смотреть кинокартину является культурной потребностью бойца, и он никому не простит неоправданное нарушение этой потребности. И неудивительно, что нормы посещения кино каждым красноармейцем далеко оставляют позади нормы посещений зрителей любой, даже наиболее кинофицированной страны, в Европе и в Америке.

Однако, несмотря на такое положение, Красная армия к кинообслуживанию пред'являет гораздо большие требования. Вместе со всей страной она не удовлетворена качеством ряда советских картин. Вместе со всей страной она требует от советской кинематографии показа большего количества и наилучшего качества картин о социалистическом строительстве в СССР, особенно на колхозную тематику, картин высокохудожественных, правдивых, занимательных.

К сожалению, эти требования советская кинематография далеко не всегда удовлетворяет. Богатейшая материальная кинобаза, созданная в Красной армии, все еще ждет своего наиболее полного, рационального использования. НА ХОРОШЕМ КИНОАППАРАТЕ ДОЛЖНА ДЕМОНСТРИРОВАТЬСЯ ХОРОШАЯ КИНОКАРТИНА.

Особенно повышенные требования Красная армия пред'являет К ПРОИЗВОДСТВУ ФИЛЬМ НА ОБОРОННУЮ ТЕМАТИКУ. Красная армия так же, как и Осоавиахим, хочет иметь хорошую военно-учебную картину. Красная армия так же, как и трудящиеся нашей страны, хочет видеть высококачественную кинохронику на оборонную тематику. Красная армия так же, как и трудящиеся нашей страны, хочет иметь высокохудожественные кинокартины на оборонную тематику.

Как же советская кинематография выполняет эти требования?

В последние два года в области ПРОИЗВОДСТВА ВОЕННО-УЧЕБНЫХ ФИЛЬМ советская кинематография, несомненно, добилась больших успехов. Созданы десятки хороших, порою отличных военно-учебных картин по вопросам военной техники, военной тактики и т. д. Кинематография выработала и накопила в этом деле значительный опыт. Созданы специальные режиссерские и операторские кадры, кадры сценаристов и консультантов.

ВОЕННО-УЧЕБНЫЕ КАРТИНЫ СОВЕТСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ НАУЧИЛАСЬ ПРОИЗВОДИТЬ. Но все это, конечно, далеко недостаточно для удовлетворения беспрерывно растущих потребностей Красной армии. Новая военная техника, так богато поступающая в Красную армию, серьезнейшие задачи по овладению этой техникой, выдвигают перед кинематографией задачу создания достаточного количества высококачественных, разнообразных военно-технических учебных картин.

В то же время повышаются требования как к формам показа, так и к методике построения этих фильм. Настоятельно требуется, чтобы учебная фильма действительно стала бы школьным пособием, чтобы по ней можно было бы учиться, чтобы она могла проникать в самые низовые звенья Красной армии.

Все это требует дальнейшего развития опыта создания учебных фильм, создания новых и новых кадров производственников, глубокой научно-исследовательской работы.

Нельзя забывать, что кроме Красной армии имеется многомиллионный Осоавиахим, которому труднее овладевать новой военной техникой и военным делом без хороших военно-учебных фильм.

Значительные успехи советская кинематография сделала и в области ПРОИЗВОДСТВА КИНОХРОНИКИ на оборонную тематику. Массовому зрителю уже известны такие отличные хроникальные фильмы, как «Пятнадцатый» (парад Красной армии), «Воздушный парад» и ряд подобных картин. Широко известен также и систематически выпускающийся журнал военной кинохроники «На-страже СССР». Оборонную тематику можно видеть также и в других киножурналах. Нужно лишь пожелать, чтобы кинохроника добилась более широкого и более глубокого показа МНОГООБРАЗИЯ жизни Красной армии, ее крепчайших связей с социалистической страной, причем показа не только центральных округов, но и жизни, учебы и быта отдаленных гарнизонов, а также национальных формирований Красной армии.

Если мы до сих пор отмечали успехи советской кинематографии в оборонной работе, то того же, к сожалению, нельзя сказать про состояние производства ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КАРТИН НА ОБОРОННУЮ ТЕМАТИКУ. Если не прибегать к услугам специальных справочников или сборников рецензий и постараться на память припомнить, какие хорошие художественные фильмы создала советская кинематография о Красной армии, об обороне страны, то вряд ли припомнятся два-три таких названия. Между тем оборонно-художественных картин, особенно за последние 2 года, сделано не так уже мало. Но, к сожалению, ни одна из них пока не может быть признана высококачественной. Оборонную тематику постигла та же участь, что и некоторые другие темы (колхозная, детская и т. д.).

ОБОРОННО - ХУДОЖЕСТВЕННЫМИ ФИЛЬМАМИ СОВЕТСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ ЕЩЕ НЕ ОВЛАДЕЛА.

Обязанность руководителей, возглавляющих производство художественных картин, обязанность всей советской кинообщественности—серьезно подумать над этим итогом. Вряд ли можно считать терпимым, что Красная армия до сих пор не имеет достойных себя художественных кинокартин.

Каждый директор кинофабрики, каждый режиссер, каждый сценарист повседневно обязаны не только задавать себе вопросы: «Что мною сделано для укрепления обороны страны?» «Что я должен сделать для ликвидации нетерпимого отставания оборонно-художественного участка кинематографии?», но и практически добиться такого положения, чтобы наладить, наконец, производство действительно высокохудожественных оборонных картин. Никто, ведь, не сомневается в горячем желании творческих кадров кинематографии создать такие фильмы. Советские творческие кинокадры не только в юбилейных речах и на торжественных заседаниях из'являли свою полную готовность служить делу обороны своим оружием, оружием художественной кинематографии, но и на практике осуществляли и осуществляют эту готовность.

Речь идет о том, что их (в том числе и некоторых крупных мастеров), пока что постигала здесь неудача. Однако не в обычае нашей страны отступать перед неудачами. И поэтому наша обязанность — разобраться в причинах неудач, отыскать их и устранить раз и навсегда эти неудачи. Возможность для этого имеется, поскольку накоплен значительный, хотя бы и неудачный, опыт производства оборонно-художественных фильм.

На XVII с'езде партии т. Ворошилов говорил: «МЫ ИМЕЕМ НА СЕГОДНЯ ВПОЛНЕ СОВРЕМЕННУЮ, ПРЕДАННУЮ ДЕЛУ СОЦИАЛИЗМА КРЕПКУЮ, СЛОВОМ, ХОРОШУЮ АРМИЮ. НАШИ ВООРУЖЕННЫЕ СИЛЫ ПОЛНОСТЬЮ СООТВЕТСТВУЮТ УРОВНЮ РАЗВИТИЯ НАШЕЙ СТРАНЫ, ОТ БУРНОГО РОСТА КОТОРОЙ ОНИ НЕ ОТСТАВАЛИ И НЕ СМЕЛИ ОТСТАВАТЬ НИ НА ОДИН ШАГ».

Эта хорошая армия должна иметь хорошие картины о себе. В этом — основная задача оборонно-художественной кинематографии.

КУЛЬТУРНЫЕ ШЕФЫ

Накануне XVI годовщины РККА работники искусства получили новое подтверждение своих успехов в шефской работе.

На XVII с'езде партии большевиков т. **Ворошилов** — вождь армии победоносного пролетариата — доложил о значительном росте художественной работы в РККА, **«как на началах красноармейской самодеятельности, так и на основе широко проводимого союзом Рабис в порядке шефства художественного обслуживания».**

Основным мероприятием, предопределившим успехи нашей шефской работы над РККА, явилось широко развернутое в последние годы художественное обслуживание отдаленных от культурных центров гарнизонов.

Десятки крупнейших мастеров сцены, народные и заслуженные артисты республики Москвы, Ленинграда, Украины, Урала, пробыв длительные сроки в отдаленных от культурных центров гарнизонах, провели там исключительную по своему значению работу.

В одной только Краснознаменной дальневосточной армии в 1933 году бригадами Ленинграда и Украины было проведено 225 концертных выступлений на ряду с большой работой по консультации и помощи красноармейской художественной самодеятельности.

В специальном обращении к ЦК Рабис командующий ОКДВА тов. **Блюхер,** оценивая работу художественных бригад, писал: **«Товарищи действительно работали так, как работают командиры и бойцы Рабоче-крестьянской Красной армии, не жалея сил для дела укрепления обороноспособности СССР на Дальнем Востоке... Экзамен работать для Красной армии в любой обстановке, при любых условиях бригадами выдержан с честью».**

—◆—

Данные о развитии киносети, непосредственно обслуживающей РККА, приведенные в речи т. **Ворошилова** на XVII с'езде партии, свидетельствуют о колоссальном росте этого вида технических средств политработы РККА и о громадном значении, кино в укреплении обороноспособности страны.

Этот рост киновооруженности РККА налагает громадную ответственность и большие обязанности на работников кинофронта, представляющих один из основных отрядов Союза работников искусства — культурного шефа РККА.

Между тем киноработники, имеющие все данные быть в первых рядах культурных шефов, плетутся в хвосте шефского обслуживания РККА Союзом работников искусств.

Боец, командир, политработник хорошо знает своего шефа — режиссера и актера театра, артиста цирка, эстрадника, но **очень плохо знает своего шефа — киномеханика — и совсем не знает кинорежиссера, оператора, киноактера.**

Работники кинофронта могут, должны занять в шефском обслуживании РККА одно из самых первых мест.

Ближайшими мероприятиями, направленными на разрешение этой задачи, нужно считать: **организацию передвижных мастерских и бригад киномехаников для** оказания активнейшей помощи частям РККА в приведении киноаппаратуры в полный технический порядок (ремонт, чистка и т. п.), **прикрепление киномехаников к частям РККА** для проведения мероприятий по сбережению и использованию технических средств политработы РККА; плановую организацию взаимных экскурсий; развертывание вокруг каждой картины, демонстрируемой для частей РККА, широкой воспитательной работы (лекции, доклады, рефераты, выставки); общественные просмотры новых кинофильм.

—◆—

Ни одного киноработника без шефских обязательств! Ни одного киноработника вне активного **участия в усилении мощи Рабоче-крестьянской Красной армии!**

М. САГАЙДАЧНЫЙ

ВОЕННО-ОБОРОННАЯ КИНОХРОНИКА

1933 г. был годом широкого охвата изданиями Союзкинохроники основных вопросов строительства нашей Красной армии и работы военно-оборонных общественных организаций.

Было выпущено: 12 номеров журнала «На-страже СССР», включившего в себя 60 сюжетов, регулярно издаваемых Украинской фабрикой журнала «На варті» и Дальневосточной базой журнала «ОКДВА», 11 специальных оборонных выпусков других баз треста и 8 частей короткометражных тематических фильм, выпущенных Московской фабрикой на всесоюзный экран. К этому нужно прибавить еще 42 сюжета о Красной армии и обороне страны, помещенных во всесоюзных журналах «Социалистическая деревня», «Пионерия», «Наука и техника», «Советское искусство», «Союзкиножурнал» и ряд сюжетов в сборных номерах местных журналов.

XVI годовщину РККА хроника отмечает выпуском нескольких юбилейных журналов, звуковых и немых и тематическими короткометражками, посвященными Красной армии.

Таковы количественные итоги. Но в области качества продукции, основной проблемы всей кинохроники в прошедшем году, положение еще нельзя считать благополучным. Если последний год был переломным в отношении качества всех кинохроникальных изданий, если последняя продукция хроники свидетельствует о неуклонном качественном ее росте, то в отношении военно-оборонной продукции, несмотря на ряд сдвигов в ней, мы такого перелома в целом констатировать еще не можем.

Для многих военно-оборонных сюжетов еще характерен обезличенный показ Красной армии, не дающий представления о подлинной жизни воинских частей, о замечательных людях, воспитанных социалистической страной и армией. Шаблон и стандарт еще не полностью изжиты в творческой практике ряда операторов. Живой человек—боец и командир—выпадает из поля их зрения и появляется в кадре лишь в обезличенной массе.

Совершенно недостаточно внимания уделяли киножурналы вопросам культурного роста Красной армии.

Журнал «На-страже СССР» в своих последних номерах добился некоторых качественных сдвигов. Он сумел показать стране лучших ударников боевой подготовки, показать не фотографически, а дать в пределах крайне ограниченного метража характеристики этих новых людей. Именно через их показ журнал вскрывает возросшую мощь Красной армии, сильной не только своей боевой техникой, но и преданными делу социализма бойцами, которым эта техника доверена.

Наша задача в 1934 г. заключается в том, чтобы закрепить эти сдвиги, распространить их на всю военно-оборонную продукцию, и, не ограничиваясь этим, добиваться дальнейшего движения вперед, дальнейшего повышения качества, подтягивания военной продукции к уровню лучших произведений кинохроники.

Семнадцатый год нашей славной Красной армии должен стать для работников военно-оборонной кинохроники годом решительных сдвигов в качестве, годом полного овладения военной тематикой, годом дальнейшего укрепления и расширения занятых на этом фронте позиций.

И. ДОРМАН

НЕСКОЛЬКО ПОЖЕЛАНИЙ

Р. П. Эйдеман

Говорить об участии кино в укреплении обороноспособности пролетарского государства — это прежде всего значит говорить о показе героической борьбы Красной армии в гражданской войне. Надо художественно отобразить историю нашей великой славной, Рабоче-крестьянской Красной армии, показать эту историю таким образом, чтобы она помогла нам воспитывать тысячи новых, смелых, отважных бойцов за пролетарскую революцию, безгранично любящих дело социализма и свое социалистическое отечество и безгранично преданных делу международной пролетарской революции.

Именно отсюда, от истории гражданской войны может и будет расти интерес трудящихся к военному делу, интерес к сегодняшним проблемам обороны страны. Сколько прекрасных, изумительных эпизодов, полных героизма, более сочных, чем любая повесть или роман, дает история нашей гражданской войны.

Эта история должна быть правдивой. Она не должна скрывать, что были в нашей борьбе и гнусные измены со стороны просочившихся в ряды Красной армии классовых врагов и позорные измены колеблющихся людей. Она должна также показать, как крестьянин, пройдя тяжелую школу испытания и самопроверки под пятой белых, неизменно приходил к одному и тому же выводу, что у него один лишь путь — с большевиками, с властью советов.

В страницах ее истории мы найдем огромное количество примеров, способных воспитать ненависть и отвращение к тем классам и к тому общественному строю, с которыми ведет борьбу вся наша советская система.

Вторая задача — это задача показа сегодняшнего состояния Красной армии. Все мы являемся свидетелями того, какими гигантскими шагами двигается вперед наша Красная армия. Мы имеем активного, культурного, политически грамотного и беззаветно преданного делу социализма бойца. Мы имеем сейчас прекрасные современные, высокого боевого качества танки, мощный воздушный флот, новую боевую технику. Кино не могло пройти и не проходило мимо показа сегодняшнего дня. Мы имеем уже целый ряд попыток дать этот показ, но надо прямо оказать, что эти темы, выдвигаемые нашей жизнью, требуют нового, еще более высокого, в качественном отношении, их разрешения.

Третьей существенной задачей является показ нашей бурно растущей авиации. Громадное значение этой проблемы, вытекает из того размаха, из того значения, которое приобретает для нас сейчас развитие воздушного флота.

Тов. Сталин со свойственной ему ясностью выразил это одной фразой: «У нас не было авиационной — промышленности. Она у нас есть сейчас». Осоавиахим, являющийся приводным ремнем от партии к массам, поставил перед собой задачу развития в стране массового авиационного спорта и массовой подготовки без отрыва от производства авиационных кадров. Мы имеем уже сотни тысяч юных авиомоделистов, тысячи планеристов и пилотов, которые овладевают техникой летного дела. И разве это неблагодарная для кино задача — показать этих людей, показать кропотливую полную героизма работу рабочих и колхозников, овладевающих авиацией. Разве эта тяга трудящихся к овладению самолетовождением не является лучшим показателем того общего бурного культурного и политического роста, который сейчас происходит в нашей стране? Разве это не интереснейшая тема, совсем еще неразрешенная нашей кинематографией?

Четвертая задача — это задача показать тот рост и бурное развитие, которое получило у нас в стране за последнее время стрелковое дело. Каждый день дает нам новые сотни «Ворошиловских стрелков». Мы имеем уже предприятия (например, московский завод «Борец»), где буквально каждый второй рабочий имеет значок «Ворошиловского стрелка», завод, где пожилые рабочие покупают очки для того, чтобы слать полагающиеся нормы и одеть этот значок. И таких предприятий, как «Борец», не одно и не два.

О чем все это говорит? Об огромном желании трудящихся стать активными защитниками своего государства. Показать ту любовь, которой сейчас окружен стрелковый спорт — разве это «узкая» тема? Специально «осоавиахимовская»? Конечно, нет! Это, опять-таки, значит показать общий пафос социалистического строительства.

И, наконец, пятая задача — это задача создания хроникальных фильм и включение оборонной тематики в кинохронику. Ударные производственные бригады имени Осоавиахима, занятия военных кружков, военные игры и походы, работа Осоавиахима в деревне, борьба за превращение фабрик и заводов в крепости обороны, третий всесоюзный стрелковый комсомольский поход, работа аэроклубов и планерных кружков — это все темы для кинохроники, поскольку они выдвигаются самой жизнью.

Если в области художественной фильмы, мы все-таки имеем некоторый сдвиг («Снайпер»), то в области хроники вопросы работы Осоавиахима не нашли еще должного отображения.

Сейчас, на пороге 16-й годовщины нашей армии нужно подчеркнуть ту огромную организационную работу наших кинопредприятий, которую они проводили в период гражданской войны, когда кинопередвижки тут же на передовых позициях демонстрировали отдыхающим бойцам фильмы, когда кино зажигало бойцов новой ненавистью к врагам рабочего государства, когда оно давало им новые силы для борьбы, давало огромную политико-моральную поддержку. Но одновременно с этим сейчас надо указать и на тот прорыв в работе кино, который имеется в части включения его в дело агитации и пропаганды оборонной тематики, в деле отображения всей **многогранной работы, которую сейчас проводит многомиллионный Осоавиахим, ибо сейчас уже немыслимо говорить о нашей действительности, проходя мимо той работы, которую проводит Осоавиахим.**

Наше советское кино, имея колоссальные возможности агитации и пропаганды, должно не только «включать в планы» оборонную тематику, но и по-настоящему отразить в своей продукции ту работу, которую проводит 12-миллионный Осоавиахим, осуществить на экране темы, которые подсказывает ему наша действительность.

ПУСКАЕТСЯ В ПРОИЗВОДСТВО

Звуковой сценарий **«Соликамск»**, сценарист — **Вольный**, Режиссер — **Вайншток.** Производство Белгоскино.

ЗАКОНЧЕНА ПРОИЗВОДСТВОМ

Звуковая документальная фильма **«Анкара — сердце Турции». Режиссер — Юткевич,** сорежиссер — **Арнштам.** Производство Ленинградского комбината.

ВЫПУСКАЕТСЯ В ПРОКАТ

Звуковая художественная фильма производства Белгоскино **«Дважды рожденный»,** режиссер— **Аршанский.** Сценарист — **Кобец.**

„О Шекспире и командире Котельникове"

Так называется короткометражный хроникальный очерк, снятый режиссером **М. Шансай** и оператором **Н. Токарской** (Украинская фабрика Союзкинохроники) в Одесском военном комбинате.

Шансай и Токарская сумели по-новому показать командира нашей армии, жизнерадостного, любознательного человека, с большой военной культурой, с большим кругозором, с жаждой к книгам и знаниям, со здоровыми буднями.

К.

„На-страже социализма"

9 февраля на Красной площади состоялся парад Красной армии в честь XVII с'езда ВКП(б).

Весь операторский состав Московской фабрики был мобилизован на с'емку великой демонстрации технической мощи Красной армии. По всей Красной площади и на пути к ней расположились операторы Союзкинохроники.

Из заснятого материала режиссер **Раф. Гиков** делает фильму **«На-страже социализма».** Выпуск фильмы приурочен к XVI годовщине Красной армии.

ГЕРОИЧЕСКИЕ БУДНИ КРАСНОЙ АРМИИ—НА ЭКРАН!

НА ПОДСТУПАХ К БОЛЬШИМ ТЕМАМ

РЕЖИССЕР *Е. Дзиган*

Оборонно-художественная кинематография не имеет еще тех значительных достижений, которыми отмечены последние годы развития советского киноискусства в целом.

Участок оборонно-художественных фильм не может пока предъявить сколько-нибудь значительного, весомого произведения. «Анненковщина», «Каховский плацдарм», «Одна ночь», «Слава мира» — вот далеко неполный список неудач и поражений.

То, что они постигли мастеров самого различного характера, неравноценной одаренности и творческой силы, заставляет искать какую-то общую причину, тем более, что и ошибки этих фильм отличаются одними и теми же свойствами: среди них, как правило, незнание Красной армии и процессов, в ней происходящих.

Становится ясным, что для создания полноценного и высококачественного оборонно-художественного кинопроизведения необходима связь, тесный контакт и помощь военной общественности. «Оптимистическая трагедия» в Камерном театре — яркий образец такого взаимодействия, благодаря которому из спорной по многим пьесы был сделан бесспорно замечательный спектакль.

Готовясь к работе над «Мы из Кронштадта» по сценарию Вс. Вишневского и изучив весь предыдущий опыт оборонно-художественной продукции, мы неизбежно должны были притти к вышеописанным выводам. Необходимость вынесения творческого процесса за пределы фабрики и кинематографии, необходимость создания условий, при которых наше творчество опиралось бы на огромный опыт, знание и помощь военно-морской общественности, встала перед нами во всей своей очевидности, встала, как одна из существеннейших, основных задач, как один из принципов работы. Отсюда возникла и другая необходимость — коренная перестройка всей системы производственной и творческой практики, коренная ломка всех навыков, традиций и установившегося порядка вещей.

Нами мыслится настолько детальная разработка режиссерского сценария, что это будет уже генеральный режиссерский проект, дающий полное представление о будущей фильме, проект, благодаря которому будет возможно действительное предвидение и проверка правильности и полноценности замысла и средств его реализации.

При этих условиях помощь и содействие соответствующих организаций будут иметь реальный конкретный и действительный характер. Будет совместная работа, с полным знанием того, что делается, как делается и для чего.

РЕЖИССЕР *Г. Рошаль*

Мне думается, что военно-оборонная тематика заключает в себе исключительные возможности для создания произведений о подлинной ненависти и огромной любви.

Ненависти ко всему, что мешает создавать новую, прекрасную историю человечества. Любви — к классу, героически творящему ее.

Так должно строиться каждое революционное произведение искусства. Но тема вооруженной защиты великих завоеваний социалистической революции рождает новые социальные звучания небывалой остроты и напряженности.

Сейчас я работаю над романом Панферова «Твердой поступью» и буду работать над постановкой фильмы по этому роману. Но моей следующей работой, безусловно, будет военно-оборонная фильма.

РЕЖИССЕРЫ *В. Моргенштерн и Н. Трахтенберг*

Для нас, связавших свою судьбу и творческие пути с Красной армией, особенно остро и ощутимо стоит вопрос о показе **нового человека,** о формировании этого человека в рядах Красной армии, об огромном воспитательном ее значении. **Это наша первая и важнейшая задача.** В связи с этой основной задачей стоит вопрос о средствах выражения, о нашем творческом почерке. Средствами хроники, избегая наивного игровизма, творческой эклектики, нужно отобрать и зафиксировать такие куски реальной действительности, которые в сумме давали бы профиль человека. На подступах к этой большой теме нами сделан ряд «сюжетов». И только один принес какое-то творческое удовлетворение, — это **«Большевик Разгуляев»** («На страже СССР» № 12/24). В этом очерке на 90 метрах нам удалось показать качественно нового человека, причем показать так, чтобы за Разгуляевым чувствовать племя Разгуляевых — молодую поросль Изотовых боевой техники.

Наши ближайшие творческие заявки: очерк о культуре и культурности на материале Московской артиллерийской школы, очерк о переменниках, очерк о механиках-водителях N мехчасти им. Калиновского, о людях, о снегах и морозах, о сложнейшей боевой технике, о культурном досуге, очерк о настойчивости и победе над техникой.

Это впереди. Впереди еще больший и непосредственный контакт с Красной армией.

ОПЕРАТОР *А. Кричевский*

Я получил задание снять сюжеты о лучших среднем и младшем командирах.

Стремление не сделать «типичного» для хроники сюжета, набора более или менее интересных кадров, может быть, даже в какой-то степени монтажно увязанных, поставило меня перед необходимостью глубоко войти в повседневную жизнь полка, в котором я должен снимать, хорошо изучить личные качества, привычки, навыки и человеческие свойства командиров.

И я стал «вхож» в квартиры командиров, в их семьи, я начал внимательно наблюдать все проявления жизни и работы «моих героев», впитывая для составления с'емочного плана каждую деталь.

Я видел, что жена среднего командира (одного из «моих героев») гордится своим мужем, командиром и ударником, и что его пример несомненно заражает и ее. И в шефстве над казармой, которое взяли на себя жены командиров, она была одной из лучших, самой активной.

Присутствуя на учениях, я видел, что этот командир как-то особенно, с некоторой суровостью и одновременно с любовью и вниманием относится к вверенным ему бойцам и, не ограничиваясь общими занятиями, всегда много работает с каждым в отдельности. Красноармейцы очень ценят это в нем, очень любят его.

...Вместе с младшим командиром т. Бондаренко (второй сюжет) я посетил оперу. И я видел, что музыка и пение находят в нем страстного поклонника. В антракте он указал мне на хорошенькую блондинку, открыв свой секрет, что она «ему давно нравится». А потом, я заметил, как в течение двух актов взгляды моего Васи Бондаренко, обращенные в сторону этой девушки, не оставались без внимания. Оказалось, это была комсомолка завода, шефствовавшего над полком. Через несколько дней на этом заводе, при мне же они познакомились, и в первый свободный вечер Бондаренко снова пошел в оперу, но уже не со мной, а с ней.

А ночью он, как всегда, долго сидел над книгами и готовился к новому учебному дню.

Так изо дня в день формировался облик «моих героев», вырисовывались звенья сюжетной линии.

В библиотеке штаба мне рекомендовали прочесть книжечку «Наставление по стрелковому делу РККА». Я прочел ее и это тоже помогло мне отточить сюжетный план. Ряд других книг помог организовать эпизоды, посвященные боевой учебе.

Для показа военно-учебной работы красноармейца, освоения техники, стратегии и тактики военных действий и т. д. нельзя снимать просто «бои», а нужно брать какой-то небольшой, но завершенный раздел военных задач, по своему размаху могущий вместиться в сюжет, и основательно его разработать. Должна быть взята определенная тактическая задача, на примере которой можно ярко вскрыть умелое ее выполнение.

В данном случае я совместно с командованием полка выбрал для своих сюжетов две задачи: «Стрельба взвода по движущимся мишеням» и «Действие отделения в разведке» (задачи 6 и 4).

В первом сюжете я сконцентрировал свое внимание на том, чтобы показать умелую маскировку, виртуозную стрельбу из пулеметов, внимательное и бережное отношение к оружию, экономию времени и патронов, и через все эти этапы провел инициативного командира.

Во втором сюжете внимание мое было сосредоточено вокруг того, чтобы показать младшего командира, с максимальной инициативой и сообразительностью ведущего разведку: он расчетлив, осторожен, решителен, умело руководит людьми при столкновении с «противником» и своим руководством обеспечивает выполнение задания без единой потери.

Являясь лучшим образцом волевого командира, он в то же время чудесный парень, прекрасный товарищ, первый друг каждого красноармейца.

Сюжеты готовы. И, мне кажется, удалось отойти от стандарта, по-новому показать человека Красной армии, интересно отразить образ командира-бойца, живого, растущего, культурного, вооруженного идейно и технически.

Пусть судят о том, как я выполнил поставленные перед собой задачи зритель и мои соратники по творческой работе в хронике, в частности, на военно-оборонном участке.

РЕЖИССЕР *Некрасов*

Мои первые самостоятельные работы — «Моторная пила» и «Авиосигнальный пост» (1931 г.)

Начало осмысленной работы — 1932 г., в течение которого я поставил серию фильм по военно-химическому делу. В этих фильмах, однако, я не нашел своего языка. Я решил поглубже вникнуть в учебный материал военной химии, чтобы добиться свободного владения этим материалом.

Продолжая и в 1933 г. работать на той же тематике, я пытался строить вещь подлинно кинематографическими средствами. Одна из важных задач, которые я ставил перед собой, приступая к работе над фильмой, — освоение мультипликационных вставок в натуру, как одного из пластических компонентов фильмы, устранение резкой границы между натурой и мультипликацией.

Главным же было — найти легкую, отчетливую и интересную кинематографическую речь.

В 1934 г. мне предстоит в работе над военной тематикой приложить много усилий для отшлифовки своего языка.

Руководящим началом в моей работе были и будут военно-педагогические требования; в учебной функции фильмы — ключ к осмысливанию ее материала.

Я хотел бы непрерывно итти вперед, непрерывно совершенствовать свой язык. Но для этого нужно, чтобы индивидуальные творческие интересы наших режиссеров как-то учитывались бы при тематическом планировании.

РЕЖИССЕР *Боголепов*

К военно-учебному кино я пришел из художественной, игровой кинематографии; влияние художественного кино я временами чувствую на своей работе до сих пор.

Мои первые опыты убедили меня в том, насколько велико значение хорошего военного консультанта-педагога; без такого консультанта я рисковал бы заблудиться в незнакомой для меня области военно-учебного кино.

Удачным для меня был 1932 г., в течение которого я поставил «Штыковой бой», «Телескопический прицел» и «Артиллерийскую инструментальную разведку».

Основная, интересующая меня тематика — **физподготовка,** физкультура, и все мои удачные фильмы близки к этой области боевой подготовки.

Другой интересующий меня тематический раздел — **тактика.** Тактические фильмы — трудный и интересный вид военно-учебной фильмы. Н., первая сделанная мной (в 1933 г.) звуковая тактическая фильма привела меня к неудаче.

Я вижу теперь путь, которым нужно итти при создании тактических фильм, и надеюсь повторить опыт с ней более успешно.

Главным для меня остается работа над фильмами по физподготовке, значение которой за последние годы чрезвычайно возросло.

Серия короткометражных фильм, которые мне предстоит сделать в 1934 г., дает мне широкую возможность творческой работы в этой области. Из всех этих фильм **«Спортивная и строевая гимнастика», «Горно-лыжный спорт», «Нормативы» и «Плавание»** — наиболее важная для меня — последняя. «Плавание» — звуковая фильма; основной звук в этой фильме — музыка, которая должна подчеркнуть и помочь усвоить ритмический рисунок движений пловца.

ПЕРВАЯ ПОБЕДА

«Работа штаба Кавдивизии» — не просто удачная фильма, она — всесторонне удачна.

Ее военное, тактическое содержание, что так редко бывает, почти не вызывает споров. Б. К. Верховской смог поднять специальные качества этой фильмы на такую высоту, какой не знала еще ни одна тактическая фильма.

И не менее успешно в фильме разрешены важнейшие кинометодические проблемы: организация пространства тактических действий и воспроизведение боевой обстановки.

Этим и об'ясняется, что фильму высоко оценили и авторитетнейшие представители Красной армии и кинематографисты — работники военно-учебного кино.

тов. Верховской

Как же подошли авторы фильмы к решению пространственных задач?

Пространство, которое им предстояло организовать, было двойственным; авторы столкнулись как бы с двумя пространствами разных масштабов. С одной стороны, дивизия с противостоящим ей противником, соседями и тылом, с другой, — самый штаб. Действия дивизии, разворачивающиеся на очень большом пространстве, могли быть изложены только на карте; пространство же действий штаба было гораздо меньшим: несколько палаток и оперативная щель.

И, что очень важно, пространство штаба жило не столько тактикой, сколько организацией штабной службы. Получалась не только пространственная двойственность, но и двойственность учебного содержания, учебной темы.

Налицо было два мира, очень различных и в то же время теснейшим образом связанных друг с другом.

Нужно было и отделить и связать воедино. Разграничение блестяще достигнуто в фильме простым и вполне логичным образом: дивизия представлена только в мультипликации; вся натура отведена штабу.

Дивизию мы видим только на одной мультипликационной карте. А ведь был большой соблазн смонтировать мультипликацию с натурными кадрами боя дивизии.

Но стоило только авторам уступить этому соблазну — и вся достигнутая ими превосходная четкость построения фильмы погибла бы.

Однородность и цельность дивизионного пространства была бы разрушена; мы имели бы масштабное колебание от дивизии до взвода; не существовало бы чистого пластического эквивалента понятию «дивизия».

Авторы «Работы штаба» не разменяли золотой монеты на груду медяков; мультипликация, выражающая действия дивизии, используется ими в виде самостоятельных, цельных эпизодов на карте.

Тем самым в этой фильме снимается задача монтажа мультипликационной карты с натурой*.

Достигнув разграничения, нужно было установить связь; и эта вторая сторона задачи решена авторами фильмы столь же удачно, как и первая.

На помощь пришел звук. Отказавшись от зрительного монтажа, авторы нашли весьма интересные приемы монтажа звукового.

На экране — пространство дивизии, т. е. мультсхема. За экраном — не видимый, но слышимый штаб. Штаб лишен своего пространственного признака, при введении которого могла бы пострадать цельность пространства дивизии; но штабное пространство здесь и не нужно. Нужна только штабная мысль. И она целиком укладывается в звук, сопровождающий мультипликационную карту. Звук связывает штаб с дивизией. Подобным же образом использован звук и для «натурализации» мульткарты. Отвлеченная схематическая карта «оживлена» всеми разнохарактерными звуками боя.

Наблюдательный пункт № 2 задымленный противником, меняет сектор наблюдения. На той же мультипликации мы видим, как перемещается графическое изображение сектора наблюдения. И одновременно слышим:

— Не видно?
— Нет!
— Пошли дальше. А здесь?
— Не видно.
— Дальше!
— Видно!
— Стой!

Этот прием, разнообразно примененный, придает мультипликации новое качество. Мультипликационный кадр в сочетании с натурным звуком не только связывает штаб с дивизией, но и открывает богатые возможности создания в фильме атмосферы боя.

Нужно пожалеть, что прием этот использован в фильме не полностью.

И несмотря на то, что бой в фильме показан только, когда дерется самый штаб собственными средствами и в фильме нет ни одного кадра боя дивизии, — этот бой все время чувствуется отчетливейшим образом.

Атмосфера боя создается не только комбинацией мульткарты со звуком, но и отраженным действием целого ряда мелочей, гораздо более выразительных, чем приевшиеся взрывы.

Нужно было сочетание такого специалиста, как **Верховской** с режиссером **Анци-Половским,** чтобы построить сложную и тонкую систему характеристических мелочей, создающих обстановку реального боя.

И работа людей в этой фильме — не отвлеченные действия шахматных фигур. Образов, создающих художественное произведение, в фильме нет и не могло быть. Всякая попытка к созданию образов в тактической фильме привела бы к провалу.

Но в «Работе штаба» показаны не условные знаки людей, не «обозначения должностей», а настоящие живые люди. И люди эти различаются не столько по условным нарукавным жетонам, сколько по их превосходным индивидуальным характеристикам, умело созданным скупой и четкой актерской работой.

Тот, кто видел Чудакова и Горюшина в «Работе штаба», видел (и надолго запомнит) идеальных комдива и начальника его штаба. В этом большое учебное значение актерской работы в фильме и большая заслуга и режиссера и актеров.

Умелый показ боевой обстановки и поведения людей в бою создают в картине определенный эмоциональный колорит. Этот эмоциональный тон картины усилен и таким смелым для учебной фильмы приемом, как введение музыки, музыкального фона.

Музыка сопровождает не только натурные сцены; она использована и в остром сочетании с мультипликацией — там, где действие не нуждается в словесном пояснении, но где должен быть всемерно подчеркнут его решающий, финальный характер.

Насколько существенно значение эмоционального колорита в тактической фильме, наглядно видно на примере «Ночного нападения конницы на отдыхающие мото-мехчасти», тоже звуковой тактической фильмы (режиссер Боголепов, военный консультант Микулин).

В этой фильме требования военной грамотности вполне соблюдены. В частности, показываемый противник при расположении на отдых принимает все необходимые меры охранения. И однако же впечатление получается иное: неудачные режиссерские приемы создали ясно ощущаемую беспечность и непредусмотрительность противника. Эмоциональный эффект противостоит логическому смыслу. Мало того, эмоция оказывается в этом случае сильнее логики.

Откуда-то возникший разрыв между эмоциональным колоритом вещи и ее «юридическим» содержанием служит щелью, в которую просачивается холод. Учебно-воспитательные качества фильмы оказываются сильно сниженными.

А ведь смысл требования о воспроизведении обстановки боя именно и заключается в необходимости воспитательного воздействия; бойца и командира нужно именно воспитать для действий в тяжелых условиях боя, требующих огромного напряжения всех моральных и физических сил.

«Работа штаба» не только ставит, но и разрешает вопрос о человеке в тактической фильме и об элементах эмоционального воздействия. Опыт «Работы штаба» начисто опровергает опасения, возникавшие раньше по поводу показа боя. Оказывается, что правильный подход к этому материалу и умелая режиссура исключают все опасности пацифизма, «ремаркизма» и «декомпенсированных» ужасов боя, смерти и ранений.

«Работа штаба» — большой вклад в творческий арсенал военно-учебного кино и непосредственно в дело боевой подготовки Красной армии.

Я. КАПЛУНОВ

тов. Анци-Половский

* То, что было верным для «Работы штаба», может оказаться совершенно непригодным для иного рода тактических фильм. Задача монтажа мультипликации с натурой, снятая в «Работе штаба», отнюдь не снимается для тактических фильм вообще.

„ПАМИР“

ЦЕНАРИИ ПРИКЛЮЧЕНСКОЙ ФИЛЬМЫ

Сценарист т. Недоброво вторично представил Ленинградскому кинокомбинату сценарий «Памир», запланированный для режиссеров **Минкина** и **Сорохтина.** В прошлом году этот сценарий, несмотря на интересный замысел дать приключенческую фильму на материале изыскательных партий Академии наук, был забракован руководством ГУКФ, хотя фабрика дала уже санкцию на постановку сценария и режиссерская группа выезжала даже в экспедицию.

Правда, запуск в производство и выезд в экспедицию произошел тогда при странных обстоятельствах, когда и фабрика и трест на запрос ГУКФ ответили, что сценарий ими еще не утверждался и что группа самочинно выехала в экспедицию.

Оставляя пока в стороне историю вопроса, мы должны сообщить читателю, что не этот формальный момент (отсутствие официального утверждения сценария) служил основанием для приостановки начала с'емок, а само содержание сценария и его низкий качественный уровень.

Начать с того, что в этой игровой фильме одним из главных героев был выведен (к тому же под настоящей фамилией) ныне здравствующий участник одной из экспедиций Академии наук.

Совершенно ясно, что такое построение сценария художественной сюжетной фильмы порочно и совершенно излишне.

Кроме того, сюжет сценария был тогда небычайно расслаблен, связи событий почти не было, а поступки героев мало обосновывались.

Было ясно, что на такой сценарной основе доброкачественной фильмы не создашь.

Постановку ГУКФ поэтому запретил, а сценарий отверг.

Ныне т. Недоброво коренным образом переделал свой сценарий. Он придал ему большую цельность и динамичность, вследствие чего сюжет получил большую организованность, приобрел черты более значительной действенности.

Вот краткое содержание вещи:

1913 год. Париж. Кафе Тюржи. Газеты берутся нарасхват. «Сенсационное сообщение! Открытие зет-руды русским геологом Поповым! Монополии концерна «Свенгали» угрожает опасность». Стоящие так высоко акции «Свенгали» пачками сбрасываются на бирже. Концерном «Свенгали» отправлен мистер Смит с секретным поручением уничтожить открытие Попова любой ценой. Петербург. На одной из линий Васильевского острова, где дома так похожи друг на друга, живет профессор Попов. После долгой разлуки в квартире Попова встретились друзья. После первых дружеских об'ятий Попов просит своего друга профессора Муравьева произвести лично анализ руды, так как он имеет опасения подмена.

Торжественное заседание Академии наук. Заканчивая свою речь, Попов просит огласить анализ руды. Неожиданно Муравьев произносит: «Руда, привезенная проф. Поповым, лишена каких-либо полезных свойств». Освистанный Попов сходит с эстрады. Дороги нет. Он является лишь жалким мистификатором. — «Вы потерпели поражение, дорогой профессор, — корректно заявляет мистер Смит, — но в условиях демократического Запада вы найдете применение своим способностям». Попов покидает Россию. Прошло двадцать лет.

На заседании Совета по изучению производительных сил происходит доклад начальника Памирской экспедиции. В вопросе о месторождении зет-руды происходит принципиальная ссора между друзьями — проф. Дорном и Муравьевым. Дорн глубочайше убежден, что Попов был подкуплен и зет-руду нужно искать именно там, где был Попов. Муравьев, отстаивая священную память о своем друге, доказывает, что зет-руды там быть не может и, чтобы подтвердить перед всеми правоту своих убеждений, просит назначить его в группу Дорна.

Снова Париж. Директор концерна «Свенгали» обращается к «живому богу» исмаилитов Агахану, одному из главных акционеров «Свенгали», с требованием принять необходимые меры для ликвидации поисков советской экспедиции зет-руды.

Группа проф. Дорна двигалась по Памиру, переживая ряд приключений, характерных для высокогорного района. Кишлак «Дридж» — последнее населенное место маршрута экспедиции. Дальше — белое пятно, не исследованный район. Здесь геологи знакомятся с молодым пастухом Рахимом, увлекающимся минералогией. Среди примитивной коллекции Рахима находят образец зет-руды, но установить его месторождение не удается. По просьбе Рахима его включают в состав экспедиции. По мере приближения к конечной цели, происходит ряд непонятных и загадочных происшествий. После одного обвала Муравьев обнаруживает следы зет-руды, это вызывает у него решение подняться вверх. Проводники отказываются сопровождать геологов; старая вековая легенда сложилась об этой горе; всякого смельчака, дерзнувшего подняться на священную гору, ждет гибель.

Пастух Рахим соглашается сопровождать Муравьева. Блуждающих по скалам и ледникам Муравьева и Рахима берут в плен люди в белой одежде — «белые люди». В пещере, куда привели Муравьева и Рахима, происходит неожиданная встреча с Поповым. Прошедшие двадцать лет сильно изменили друзей. Жизнь, опыт разбили мечту юности о чистой науке. Противоположные классовые интересы уничтожили старую дружбу ученых. На требование Попова покинуть Памир Муравьев отвечает резко отрицательно. Они расстаются врагами. Муравьев — пленником в пещере, Попов — направлясь к границе, дает сигнал банде к нападению на группу Дорна. Группа Дорна предупреждена Рахимом, которому удалось бежать, о предстоящем нападении, геологи по радио связываются с пограничниками, прося помощи. Банда, переходящая границу, наталкивается на погранохрану и отступает за рубеж.

Оставшийся в пещере Муравьев обнаруживает зет-руду. И когда его находит Дорн Муравьев сознается в своей научной ошибке.

Экспедиция вернулась в Ленинград, с ними вместе Рахим, мечта его жизни осуществилась, он будет геологом. Накануне доклада, при анализе зет-руды, обнаруживается, что руда не имеет никаких полезных свойств. Отчаяние охватывает ученых. Дорну, в конце концов, удается установить, что зет-руда принадлежит к минералам, изживающим себя при перемене климата. Обрабатывать зет-руду можно только в условиях горного Таджикистана. — «Это хорошо, — восклицает Рахим, — мой край расцветет!»

Как видите, сценарий интересен по замыслу. Однако он и сейчас еще слаб сюжетно и драматургически.

Из отдельных неправильностей и ошибок сценария выделяются:

1. Характеристика молодого ученого Попова в прологе. Она с точки зрения направленности плохо вяжется с характеристикой, даваемой ему в 5-й и 6-й частях. В прологе он выведен как ученый самородок — «крестьянский» сын, которого явно затирают подкупленные академики царизма и ловкие дельцы европейского концерна по зет-руде. Затем тут же этот плебей показывается как упадочник, продавшийся названному европейскому концерну, продал не только свои знания, но и свое имя и даже память о себе (после этого в газетах было об'явлено о том, что Попов якобы покончил самоубийством).

Наконец, в пятой и шестой заключительных частях сценария Попов показывается как руководитель басмаческой боевой банды на границе советского Памира—Индии и Афганистана, наймитом империалистов — налетчиком, диверсантом.

Попову противопоставляется другой ученый — Муравьев, более вросший в продажно-лакействующую среду академиков царизма. Для него у автора нашлись, хотя и скупые, но более симпатизирующие ему характеристики. Таким образом, в показе этих двух стержневых героев проскальзывают явно **демократические** (страдалец-крестьянин) и **этические** (страдалец, превратившийся в злодея-белобандита) **тенденции,** без малейшего намека на обоснования поступков и зигзагов жизненного пути героев более правдивыми мотивами классового порядка.

2. Поиски зет-руды на Памире ведут люди, присланные из центра. Местные (коренники-таджики) участвуют, по рецепту буржуазных фильм, только в качестве черновой силы — проводников.

Надо убрать этот колонизаторский налет и отвести таджикам более активное место, конечно, без сюсюкания и предвзятости. Должен оговориться, что образ **Рахима** дан в сценарии тепло и хорошо мотивирован.

Таджики в сценарии чересчур экзотические. В частности, член ЦИК СССР, представляющий наиболее общественно-активную часть таджиков, кажется несколько чудаковатым.

3. Показ Агахана как повелителя даже над царем европейской биржи Гельфердингом явно неправдоподобен. Ведь Агахан, глава исмаилистской секты, является игрушкой и орудием в руках английских империалистов и биржевиков. Отводить ему роль повелителя над европейской биржей и ее царями — это значит пытаться сместить правильные понятия о природе империалистической автаркии, о взаимоотношениях империалистической и подчиненной ей туземной буржуазии.

4. Далее следуют уже более мелкие неправильности вроде «долларов», которые фигурируют почему-то у англичан и Агахана вместо фунтов стерлингов. Эти мелкие неправильности говорят уже о досадной неряшливости в обработке сценарного материала, вызывая такие же опасения и к другим частям сценария, даваемого на заграничном материале (сцены кафе в прологе, кабинете Агахана и пр.).

5. Весь ход развития действия сценария, отдельные характеристики должны дать представление зрителю о значении зет-руды. Для этого нет необходимости делать специальные отступления, нарушающие драматургическую стройность вещи.

Между тем, автор прибегает в сценарии к этому неправильному методу для характеристики значения зет-руды. Рассказы Муравьева, мульти-вставки нарушают логику развития действия, ломают сюжетную линию, не разрешая в то же время поставленной задачи.

6. Как уже указано выше, академик Муравьев обрисован не четко, нецельно. Следует всячески избегать таких моментов, которые дают повод к его несерьезной характеристике, как ученого рассеянного, чудаковатого, наделенного чертами наивности, ибо если в этом основные его свойства, — тогда он просто пустышка.

Но за всем этим сценарий нельзя не признать интересным. Если приложить усилия и хорошо его исправить, можно получить весьма интересную вещь приключенческого жанра.

ГУКФ поступил совершенно правильно, когда в прошлом году не дал пустить в производство сырую недоработанную вещь. И хотя это стоило немало средств, так как режиссеры с того времени сидели без дела, тем не менее итог получился неплохой: режиссеры могут, и мы уверены, будут иметь хороший сценарий.

Для этого требуется, чтобы они вместе со сценаристом тщательно выправили его, чтобы они немедленно приступили к тщательной подготовке генерального проекта постановки, чтобы, подготовив и проведя этот проект через утверждение Комбината и ГУКФ, они бы тщательно проработали с актерами (предварительные репетиции). Последнее особенно важно для этих режиссеров именно потому, что у них еще мало опыта работы с актерами. Они должны учесть опыт своей первой фильмы «Победители ночи», где самотечная работа интересных актеров приводила к переигрыванию.

Б. ШУМЯЦКИЙ

„Поднятая целина"

авторы о сценарии

М. Шолохов

Работая над сценарием «Поднятая целина», я хотел оставить идею романа неприкосновенной. Тема и герои должны остаться в прежних своих взаимоотношениях. События должны развертываться по роману.

Задача — через фильму донести до зрителя живые образы моих героев. К этому и стремились мы с режиссером Шенгелая. Для этого старались с предельной точностью нарисовать характеры и типы героев.

Теперь, закончив литературную разработку материала, я смело вверяю его режиссеру для воплощения моих идей и мыслей в полноценное кинематографическое произведение. Наша совместная работа над сценарием показала, что Шенгелая понимает меня и одинаково со мной думает о героях «Поднятой целины». Это позволяет надеяться, что в героях фильмы я узнаю близких мне, созданных мною людей.

Перед пуском фильмы в производство мне хотелось бы напутствовать Шенгелая единственным пожеланием, имеющим, по-моему, первостепенное значение. Мне хочется, чтобы максимум внимания и чуткости было проявлено в подборе актеров. Я хочу, чтобы и характеры и внешность актеров соответствовали качествам людей моего романа. Я полагаю, что Шенгелая справится с этим. Он понимает, чего я хочу.

Взаимопонимание, приобретенное совместной работой, поможет нам осуществить наше общее желание — **сделать хорошую фильму.**



Н. Шенгелая

Что значит «экранизировать литературное произведение»? У нас в кинематографии это понимается различно и часто не верно. Многие думают, что для экранизации романа надо взять его тему, несколько персонажей и сделать совершенно новую вещь.



Я отнюдь не хочу пойти по этому неверному пути. Я считаю, что экранизировать литературное произведение—это значит полностью использовать его идейно-художественные качества, углубив и расширив их через звуко-зрительный образ. Так сделана Пудовкиным **«Мать»** по повести Горького. По этому принципу делал я фильму **«Элисо».**

Начиная работать над **«Поднятой целиной»**, я не собирался брать судьбу Нагульного или другого персонажа и на ней строить сюжет Я беру композицию романа, хочу обязательно сохранить форму литературного произведения, не повредив таким образом его содержанию.

Это отчасти и будет использованием литературного опыта в кино. Делая фильму по «Поднятой целине», я хочу так же широко, как в романе, брать сюжет, хочу найти равновесие в распределении событий, характеров, людей. Найти форму не упрощенного показа социалистического роста деревни, а в соответствии с теперешней гигантской перестройкой деревни создать сложную, но понятную, драматургически цельную вещь. Такова конструкция романа, такова же она в сценарии и такой я буду стараться сделать ее в фильме.

Итак, работая над сценарием, мы стремились сохранить идею романа и основных действующих лиц с их характерами и переживаниями. Это повлекло за собой некоторые литературные изменения, появились новые сцены Например, включена сцена, показывающая отношение **Островного** и **Половцева** к колхозному строительству. Еще одна добавочная сцена раскрывает социальное значение раскулачивания. **Эта идея** есть в книге, но при зрительном ее воспроизведении потребовалось сделать сюжет более интенсивным и ряд сцен сконцентрировать вокруг семьи **Демки Ушакова.** Взаимоотношения **Давыдова и Лушки** в основном не изменились. Добавлены только некоторые детали, раскрывающие личные чувства Давыдова.

Вообще материал романа разработан по признаку акцента на действие. Все остальное, что определяет внутренние переживания, характеризует настроения, будет достигнуто композицией кадра, точкой зрения аппарата, монтажем.

Для интенсивного восприятия всей фильмы, для цельности идеи приходится ряд эпизодов строить в таком взаимоотношении, чтобы мысли за монтажными фразами давали новое понятие, чтобы можно было, не договаривая всего на экране, держать зрителя в курсе действия, происходящего за кадром.

Чтобы разгрузить фильму от материала, связанного с большой протяженностью времени, мы решили выбросить рассказ о прошлом героев. Изображение их настоящей жизни дает исчерпывающее представление о том, что с ними было раньше. Но за этим, конечно, выпадают некоторые последующие детали. Например, выпала истерика **Разметного** при раскулачивании, так как это по ассоциации напоминает ему убийство его детей белыми. Но отсутствие таких деталей не будет особенно рознить фильму от романа.

Пропорционально большее, чем в романе, внимание уделено **Майданникову, Любишкину** и другим настоящим строителям колхозов. В отличие от романа, в конце фильмы снова внимание зрителя возвращается к ним, сосредоточивается на создании новых качеств человека.

Я буду добиваться выразительности и понятности образов, не увлекаясь натуралистическим показом деревни. Главное внимание мое и актеров должно сосредоточиться на насыщении фильмы большим темпераментом и на раскрытии больших социальных страстей Это значит подчинить и кадры, и ритм, и темп монтажных фраз выявлению идейной глубины и силы темперамента поступков героев.

Обобщая показ личных взаимоотношений и характеров героев, мы хотим показать всеобщее стремление передового крестьянства к поднятию первой социалистической целины.

РАЗГАР РАБОТЫ

В мае 1933 г. состоялась первая творческая встреча писателя **Шолохова** и режиссера **Шенгелая.** Тогда же авторы будущего сценария заключили творческий союз и договорились о предстоящей работе над **«Поднятой целиной».**

Через несколько месяцев на Дону они встретились снова, в станице Вешенской, где и было положено начало совместному творчеству.

Приезжая в хутора и станицы, сценаристы вникали во все политические, хозяйственные, бытовые, национальные подробности казачьей жизни. В одном хуторе они знакомились с новым колхозным строительством, наблюдая как относятся к этому различные слои казачества.

В станице **Большенапаловской** по инициативе приезжих было созвано своеобразное собрание старых казачьих песенников.

Больше 150 снимков собрано в альбомах, по которым делаются теперь эскизы костюмов и декораций. Пятнадцать старых и молодых казаков включено в с'емочную группу. Они будут служить прекрасным образцом для творческой работы режиссера, актеров, художника, композитора.

Эта большая интересная работа принесла огромную пользу творческому коллективу и сэкономила много времени. После пуска сценария в производство группе не понадобилось ехать на подыскание натуры. Уже известно, что зимняя натура будет сниматься в нескольких километрах от ст. Каменской на хуторе **Диченском.** Для с'емки весенней натуры группа поедет в Вешенский район на хутор Черновский.

На с'емку зимней натуры группа (режиссер — **Шенгелая,** сорежиссер — **Санов,** ассистент — **Гаради,** гл. оператор — **Поликевич,** композитор — **Попов,** звукооператор—**Лапинский**) **предполагает выехать 25 февраля.** По плану с'емка нужных 120 натурных кадров будет закончена в марте. Отсняв зимнюю и весеннюю натуру, группа перейдет в павильон. Здесь нужно будет снять 13 больших декораций и до 10 углов.

Все с'емки, монтаж и озвучание реж. **Шенгелая** хочет **закончить к IV кварталу этого года.** Если ранняя весна не сорвет с'емку зимней натуры и если при помощи ЦК союза Рабис нужные актеры смогут своевременно освободиться от работы в театре, план будет выполнен.

Г. АЛИНА

РОМАН И ФИЛЬМА

В ПОРЯДКЕ ОБСУЖДЕНИЯ

Экранизация романа М. Шолохова «Поднятая целина» бесспорно является одной из наиболее благодарных задач советской кинематографии. На основе крупнейшего за последние два года произведения советской литературы может и должна быть создана выдающаяся фильма, посвященная художественному показу процессов социалистической переделки сельского хозяйства.

Именно в показе этих процессов наша кинематография обнаружила наибольшее отставание. Колхозная тематика на протяжении последних лет неизменно являлась узким местом как тематических планов, так и продукции художественной кинематографии. Если пафос создания социалистической индустрии нашел свое выражение в такой фильме, как «Встречный», очень быстро завоевавшей признание миллионного пролетарского зрителя, то тематика социалистической реконструкции сельского хозяйства нашла пока лишь очень слабое отражение в фильмах, не могущих претендовать на высокое художественно-идейное качество.

Экранизация «Поднятой целины» уже потому является очень ответственной и нелегкой задачей, что сценарий (и фильма — если говорить о дальнейшем процессе работы) должна при переводе литературного произведения на язык кинематографической специфики — сохранить все богатство образной насыщенности романа, всю силу его идейно-художественного звучания.

Гарантией удачного решения этой задачи является прежде всего совместная работа над сценарием самого автора романа **М. Шолохова** и одного из выдающихся советских режиссеров — создателя картин «Элисо» и «26 комиссаров» **Шенгелая.**

Такое творческое содружество обусловило творческое и свободное отношение к литературному тексту и вместе с тем **адэкватность кинообразов творческому замыслу автора.**

Основная особенность сценария по сравнению с романом заключается в том, что авторы стремились возместить необходимое сокращение романа — большей сконцентрированностью узловых эпизодов произведения, усилением драматургической напряженности диалогов (т. е. акцентом на живом слове), введением звука, как средства характеристики ситуации и персонажа и проработкой изобразительных приемов, раскрывающих характеры и события в их видимом выражении. В качестве удачного решения этой задачи можно привести эпизод приезда есаула Половцева к Островному.

В романе рядом описательных деталей и в разговоре Половцева с Островным дается яркий образ есаула, насквозь пропитанного традициями, идеологией и привычками верхушечного слоя казатчины, всеми нитями связанного с буржуазно-помещичьей военизацией николаевской монархии.

В сценарии — нельзя было просто перевести все эти детали на язык кинокадров, ибо это непомерно его перегрузило бы. Поэтому нужно было найти другое средство сжатой, но исчерпывающей характеристики Половцева. Оно найдено авторами через удачное соединение изобразительной и звуковой характеристики. Вот как дается ими проезд Половцева:

«Верхом на оседланной лошади, походной рысью едет человек. На плечах у него башлык, одет в казачий, с разрезом сзади, отороченный мехом полушубок. Голова его покрыта белой папахой. Человек молчит, уставившись взглядом вперед. **За кадром как** бы поет целый эскадрон. Слышна героическая песня».

Далее через изменение пространственной локализации и ритма песни, сопровождающей есаула, его характеристика еще более углубляется. Звук дает здесь исчерпывающую характеристику всей прошлой жизни есаула, подчеркивает суб'ективно-романтическое отношение его к этой жизни, наполненность его одним желанием о возврате к прошлому.

Другим примером является изобразительная характеристика бедняцкого хозяйства и быта через показ хаты Демки Ушакова. В романе это дается через ряд характеристик; в частности рассказывается, как жена и дети Демки должны были сидеть голыми дома в то время, когда сохла выстиранная смена платья

В фильме эта деталь дана изобретательно, в сжатой, лаконической форме, что, однако, нисколько не ослабляет ее силы, а наоборот позволяет использовать ее, как центральный момент характеристики того нищенского быта, к которому неизбежно приходили в условиях мелкособственнической деревни миллионы крестьянских хозяйств. Зрительная реализация этого момента включена в общий драматургический контекст и раскрывается в момент посещения Демкиной хаты Нагульновым, обобществляющим «живность» единоличников. Концентрация изобразительных средств диалога как прием перевода литературного произведения в кинематографическую форму—не может мыслиться в виде простого перенесения всего материала романа в кинокадры. Соответственно специфике кино, связанной с изобразительной локализацией кадров, необходимостью уложить произведение в определенное их количество , нужно было **сократить** ряд эпизодов романа.

Наиболее удачными являются сцены бунта (избиение Давыдова и Нагульного) и пахоты. Но при этом надо заметить, что в отдельных случаях сокращения ослабили силу вещи. Так, например, в сценарии тип казака, ведущего раздвоенное существование, тяготеющего по своей социальной природе к колхозу и к приятию советской действительности, но запуганного кулаком благодаря тому, что в первый период революции он оказался втянутым в белогвардейское движение, где выполнял роль послушного и бессознательного орудия кулачества и помещиков, оказался вскрытым слабо. В характеристике Хопрова, одного из наиболее ярких представителей этого типа в романе, отброшено как раз его прошлое, мотивирующее и его поведение в настоящем. Раскрытие прошлого Хопрова исчерпывается в сценарии лишь одной фразой Якова Лукича: «Привербовал я одного казака Хопрова... он при белых в карательном отряде служил...». Думается, что эту характеристику можно было развить, ибо она раскрывает своеобразную основу колебаний известной части казаков — середняков в условиях коллективизации.

Фигура Половцева также несколько ослаблена, ибо в сценарии меньше подчеркнута **энергия** его звериной борьбы за право эксплоатации и собственности, изворотливость этого заклятого врага советской власти. В романе это подчеркивается, во-первых, рассказом о том, как Половцев приспособлялся к советским условиям, легализуясь в качестве «красного» командира, то в качестве учителя, и, во-вторых, показом той деятельности, которую он развивает, живя в Гремячем Логе. В романе мы видим, как последовательно разбиваются все попытки Половцева организовать



Группа колхозников Черновского хутора

восстание: сначала потому, что раскулаченных, на которых он надеялся, высылают, а затем потому, что перегибы, которые он использует для укрепления и расширения антисоветских настроений среди части крестьянства, пресекаются письмом Сталина и решениями ЦК. В сценарии это дано слабее: агония внутренней контрреволюции в лице Половцева не выступает здесь так ярко, в обнаженной и омерзительной форме, как это дано в романе, где с особенной силой подчеркнут тот момент, что ликвидация кулачества уничтожает ту силу, которая только могла давать Половцевым основу для контрреволюционной деятельности. Напомню это место в романе:

«После того как были выселены из Гремячего Лога кулаки, Половцев всю ночь не спал. Его тяжелый, но мягкий шаг звучал до зорьки, и Яков Лукич, на цыпочках подходя к двери комнатушки, слышал, как он, скрипя зубами, бормотал: «Рвут из-под ног землю! Опоры лишают... Рубить! Рубить беспощадно».

Этот эпизод по-моему необходим в сценарии, так как он связывает воедино все линии произведения. Основным содержанием последнего является ведь борьба двух систем, борьба капитализма, собственничества и социализма, коллективизации. Первая сила представлена — контрреволюционным охвостьем типа Половцева, кулачеством и об'ективно поддерживается в известные моменты, наиболее отсталыми прослойками деревни (к первым относится Яков Лукич, ко вторым ряд женских типов, в частности Марина и др.). Вторая сила представлена партийной частью деревни, беднячеством, основными массами середняков. Роман Шолохова значителен именно тем, что он раскрывает с особой силой и глубиной диалектику этой борьбы, раскрывает все противоречия, которые ей свойственны.

В сценарии не все моменты этой диалектики получили адэкватное выражение.

Довольно сильному изменению подвергся, например, в сценарии образ Титка. По роману это представитель «нового кулачества», выросший на основе нэпа. В свое время он боролся против белогвардейщины и был товарищем коммунаров, организующих колхоз. Но ко времени создания колхоза он окончательно сформировался как заядлый кулак, как яростный поборник собственности. На его примере в романе очень хорошо вскрыты «переходы» и «перемены», неизбежные в условиях развивающегося процесса классовой борьбы, отсутствие абсолютных граней между различными социальными прослойками. Хорошо показано, как мелкособственническая деревня ежедневно и ежечасно рождала капитализм и, наконец, то что кулаки создавались самой системой хозяйства, выходя из середнячества.

В сценарии этот процесс становления «нового кулачества» опущен, и Титок ничем не отличается от других кулаков.

Мне кажется, что это изменение ослабило значение образа Титка в произведении и устранило один из оттенков классовой борьбы в коллективизирующейся деревне.

Наиболее удавшимися в процессе создания сценария являются образы Давыдова, Нагульнова, Кондрата и Якова Лукича.

Здесь, если и требуется еще известная работа над образом, то лишь в смысле деталей, дорисовок, подчеркивания, мотивировок. Так у Нагульного можно больше подчеркнуть «партизанщину», содействовавшую его «загибам» (в романе это хорошо раскрыто на показе его прошлого), ослаблена мотивировка решения Макара продолжать борьбу и после исключения из партии, отбросив мысль о самоубийстве, явившуюся в результате пережитой им депрессии

В романе Макар, думая о самоубийстве и уже примирившийся с мыслью о его неизбежности, — вдруг представляет себе «как довольный улыбающийся Банник (подкулачник, бывший в гражданскую войну мамонтовцем) будет (после смерти Нагульного—**А. М.**) похаживать в толпе, оглаживать свои белесые усы, говорить: «Один наткнулся, ну, и слава богу! Собаке — собачья смерть!»

— Так нет же, гадючья кровь! Не застрелюсь! Доведу вам подобных до точки! — скрипнув зубами, вслух сказал Макар и вскочил на ноги, будто ужаленный. Мысль о Баннике перевернула его решение».

В сценарии слова: «Так нет же, гадючья кровь! Не застрелюсь!»— сохранены, но мотивировка изменения решения о самоубийстве—осознание необходимости продолжать борьбу, — данное как представление о торжестве Банника (т. е. врага), — опущено.

Следует также сказать несколько слов о показе отношений Давыдова к Лушке. В романе **это** сложный процесс. Давыдов **сначала** сторонится Лушки, **относится** к ней с неприязнью и **в то же** время чувствует к ней **чисто физиологическое** влечение. Лушка в свою очередь догадывается об этом влечении, но ее **попытки** «взять» Давыдова обычным **методом** терпят неудачу. **Чем же она** берет его? Роман ясно **отвечает** на этот вопрос: «Она с **наивной** бесхитростностью приспособлялась к Давыдову, к тому кругу интересов, в котором, казалось ей, он должен бы жить». Она расспрашивает его о молочной ферме, о всходах кубанки и проникает в сердце Давыдова через эту цепь хозяйственных интересов.

В сценарии весь процесс развития отношений Лушки и Давыдова упрощен и в ряде моментов ведет к голой «бытовщине», ослабляющей общую напряженность произведения.

В VI части Лушка заходит к Давыдову и просто предлагает ему себя. Ее «приспособление» к Давыдову при этом **отброшено.** Давыдов ей отвечает: «Вот **отсеемся,** тогда налетай на бывшего флотского».

В VIII части Лушка **опять** приходит к Давыдову и напоминает: «Отсеялись никак, **вот и я** пришла. Помнишь наш уговор» — и Давыдов идет с ней.

Эти эпизоды не вскрывают всей сложности отношений Лушки и Давыдова, показанной в романе. Изменение отношения к ней Давыдова не мотивировано и выходит, что он просто дожидался конца сева, чтобы удовлетворить Лушкины желания.

Отмеченные здесь моменты, тем более существенны, что Лушка играет очень большую роль в сценарии: подробно показаны ее отношения с Макаром, их разрыв, ее отношения с Тимофеем и т. д. Поэтому необходимо добиваться более глубокой характеристики ее «романа» с Давыдовым, который завершает одну из главных линий действия в сценарии.

Наконец, надо отметить, что конец сценария несколько ослабляет драматургическую напряженность всей вещи. В романе подчеркнуто, что севом был закончен только один из этапов борьбы; появление Тимофея и Половцева, неразоблаченность Якова Лукича—все это предвещает продолжение ее на новом этапе.

В сценарии эпизоды появления Тимофея и Половцева устранены, и неразоблаченность Якова Лукича в таком контексте композиционно и смыслово является неоправданной. Завершающие сценарий сцены сближения Лушки и Давыдова, возврата в партию Нагульного и ударничество Кондрата в имеющейся сейчас композиции не завязаны в один узел, не образуют целостного финала, который являлся бы адэкватным общему размаху произведения.

Это обстоятельство необходимо учесть в процессе дальнейшей работы над сценарием.

Мы уделили так много внимания сравнению романа и сценария потому, что сохранение всей содержательности и богатства литературного произведения при переводе его в сценарную форму наиболее трудная задача. Неудачи кинофикации «Разгрома» Фадеева и «Цемента» Гладкова поучительны именно как примеры плохого решения данной задачи.

Как уже указывалось, сценарий Шенгелая и Шолохова эту задачу в основном решает удачно, но при общем удачном ее решении остается еще ряд относительно более слабых мест, неясность мотивировок, которые следует подработать в интересах цельности всей композиции.

Очень большое место, думается, займет в дальнейшей работе над сценарием увеличение смысловой нагрузки звука. При удачно найденных звуковых образов в характеристике Половцева, в песне у кургана и т. д. все же звуковой образ сейчас отступает перед словом, играет меньшую роль, чем это могло быть. И обратно — диалоги (словесный материал) можно несколько сжать, за счет увеличения роли звукового и изобразительного образа (ср. особенно сцену разбора дела Макара в РКК, где слово можно дать более сконцентрированно. В ряде других мест также чувствуется растянутость диалога. Сценарий сейчас явно им перегружен и **далеко выходит за пределы нормального метража фильмы).**

Все эти замечания, конечно, не исчерпывают вопросов, связанных с экранизацией «Поднятой целины» Их следует разобрать более подробно в ряде статей, тем более, что в связи с данной темой встает проблема о принципах экранизации литературных произведений вообще.

А. МИХАЙЛОВ

ОТРЫВОК ИЗ СЦЕНАРИЯ

Глухой переулок. Из-за плетня показался Хопров Он шел быстро, но, заслышав далекую, протяжную песню, на секунду остановился. Песню пели мужицкие голоса, покрываемые тенором подголоска. Хопров пошел медленно. По мере его удаления песня приближалась.

Песня приближалась. Торопливо шла Лушка. Она улыбалась. По мере ее приближения к аппарату, звуки песни усиливались.

По новому переулку шел Хопров. Он шел на аппарат. Песня звучала громче. Вдруг Хопров остановился в раздумьи, постоял, потом решительно повернулся и пошел обратно. По нетронутому снегу остались следы. В правую сторону кадра, вдали от аппарата, Хопров открыл калитку и направился к хате.

По новому переулку, на ходу расстегивая кофту, улыбаясь бежала Лушка. Песня звучала громче.



Типаж кулака

Горница была битком набита людьми. В углу сидят за столом, человек восемь молодых казаков пели песню. Девки и бабы сидели на лавке рядом собравшись в кружок.

Около кровати на низеньком табурете сидел, закинув ногу за ногу, гармонист с гармошкой на коленях. Красивая, полнолицая девушка, улыбаясь и засматривая ему в глаза, кормила его из пригоршни семячками.

В углу печи, на фоне комнаты, парень что-то говорил девке, прижав ее спиной к стене.

Улыбаясь, Лушка распахнула дверь. Песня ей ударила в уши полными голосами. Притворив за собой дверь, Лушка выжидающе остановилась у порога.

Певцы, увидя вошедшую Лушку, оборвали песню. Все повернулись на вошедшую Лушку.

Гармонист, улыбаясь, обращаясь к ней сказал:

— А-а, Лушка... Лапушка же моя, а где же твой разлюбезный Тимофей?..

И растянул гармошку, пробуя голоса.

Из-за стола встал один из парней.

Он подмигнул певцам.

Те дружно хватили плясовую песню. Один из певцов выскочил из-за стола, пошел навстречу Лушке, вприсядку, подсвистывая и щелкая ладонями о голенища.

Лушка повела плечами, изогнулась, захватила рукой подол юбки...

И легко пошла в пляске.

Взволнованный Половцев стоял перед Яковом Лукичем. Тот испуганно говорил:

— Привербовал я одного казака Хопрова... Он при белых в карательном отряде служил...

Тимофей стоял возле крыльца, легонько выбивая ногами чечетку.

Иван Лукич испуганно продолжал говорить:

— А нынче собрались, и Хопров восстал против нас... Ушел... Донос делать... Пропадаем мы, ваше благородие...

Половцев яростно сорвал со стечки полушубок, вытащил из-под подушки наган, заглянул в гнезда, надел папаху и, толкнув Якова Лукича к выходу, сказал:

— Захвати топор.

Оба вышли из горницы.

По проулку шли втроем молча. Через плетень перелезли на гумно.

К хате Хопрова шли по нетронутому снегу, друг за другом, оставляя один след.

Полутемная комната в хате Хопрова. Хопров и его жена лежат на кровати. Из недавно протопленной подземки на пол падает мягкий свет. В дверь послышался негромкий, но настойчивый стук.

Хопров приподнял голову, стук повторился. Он кряхтя встал, направляясь к двери.

На крыльце стояли трое. Заслышав изнутри шаги Хопрова, Тимофей отодвинулся за Лукича. Половцев проворно выхватил из-под полушубка топор.

Дверь открылась и в просвете показалась фигура Хопрова. В этот момент Половцев с силой махнул топором. Хопров качнулся

...и упал навзничь, тяжестью своего тела распахнув дверь кухни, где спала его жена. Жена вскочила от грома падения. Привстала и увидела...

...лежащего на полу мужа, через которого шагнул в комнату с топором в руках Половцев.

Двор Хопрова. Стояла сумрачная тишина. Сорвалась легкая метель.

С крыши упала ледяная сосулька.

На перилах крыльца белел молодой, пушистый снег.

Плотно закрытая дверь в сени осторожно открылась. На крыльцо вышел Половцев. За ним Тимофей и Лукич.

Половцев пьяно качнулся, снял папаху, вытер лоб и нагнувшись стал хватать губами падавший на перила свежий снег.

В середине круга в комнате, где происходили игрища, под «страдания», наигрываемые гармонистом...

...выхаживал парень, обутый в чудовищные растоптанные валенки. Девки и парни стояли в кругу и хохотали.

Тимофей, щипая девок, которые визжали, пошел в круг и подойдя к гармонисту...

...стал брать гармошку и уронил ее на пол,

...тихо засмеялся.

Снова поднял гармонь, хотел накинуть ремень на плечо и снова уронил, пошевелил пальцами, засмеялся.

Стоявшая около него Лушка презрительно сказала:

— Нажрался уж где-то, гуляка!..

Тимофей взглянул на нее, неожиданно собрался с силой, схватив гармошку, уверенно заиграл и направился к выходу. За ним пошли остальные, собираясь расходиться.

В горенке перед иконой на коленях стоял раздетый Половцев, крестился и, касаясь рукой половицы, клал глубокие земные поклоны.

Среди парней и девок Тимофей передал гармошку гармонисту. Сам с Лушкой, взяв ее под-руку, вывел из кадра. Большая группа девок и парней пошли за гармонистом, который, играя, уходил вглубь кадра.



Типаж для роли Щукаря

Половцев продолжал, стоя на коленях, молиться. Он глухо шептал:

— Боже милостивый, всевидящий, справедливый!

Приблизь твою кару!

Стоя у плетня, Лушка снизу вверх засматривала Тимофею в глаза и, ласково обнимая его, целовала.

Половцев, как видно, закончил молиться. Он стоял спиной к иконе, он странными, невидящими глазами смотрел вперед и сквозь стиснутые зубы, полный злобы, прошептал:

— Рубить, рубить беспощадно!

Он медленно поднял кверху руки, словно занеся над кем-то шашку.

В просвете полуоткрытой двери хаты Хопрова виднелась кинутая наотмашь рука Хопрова, до половины занесенная пушистым снегом.

Крыльцо хаты Хопрова было покрыто падавшим снегом. Вдали слышно было, как удалялся гармонист, наигрывая на гармошке «страдания». ЗТМ.

1800 и 2600

(ВНИМАНИЮ РЕЖИССЕРОВ И ДИРЕКТОРОВ КИНОФАБРИК)

• Сотни тысяч кинозрителей не попадают на сеансы наших звуковых картин только потому, что режиссеры и директора фабрик наплевательски относятся к произвольному увеличению метража советских фильм.

Из-за сокращения количества сеансов и кинопосещений, вызванного непомерным увеличением метража наших фильм, мы ежегодно теряем около 10 млн. руб. При нашем голоде на кинопленку в каждом фильме страна теряет на этом избыточном метраже 1519 новых копий, или 2052 тыс. метров позитивной и негативной пленки. Из этих цифр становится очевидным, какой огромный вред приносят люди, игнорирующие нормы плана.

Могут сказать, что удлинение метража при переходе на звуковые фильмы — нормальное явление. Неправда.

Вот справка по метражу ряда заграничных фильм: «Чемпион» — 2350 м., «Колыбельная песня» — 2000, «Желтый паспорт» — 2150, «Смертельный предел» — 1800, «Секретная служба» — 1900, «Поколение, достойное обвинений» — 2300, «Арсен Люпен» — 2300, «Борьба» (Гриффит) — 2200, «Шанхайский экспресс» — 2300, «Потерянный эскадрон» — 2200, «Товарищество» (Пабст) — 2350, «Сумасшествие Монте-Карло» — 2300, «Барбарина» — 2300, «Воздушный орел» — 1900, «Свидетели убраны» — 1900.

В свете этих данных позволительно спросить директоров кинокомбинатов и кинофабрик (Шнейдермана, Металлова, Розенберга, Сливкина, Нечеса, Некрашевича и др.), что ими реально предпринимается, чтобы прекратить безобразное увеличение метража наших картин, позволительно спросить Сектор художественных фильм ГУКФ (Орликова) и профессиональные организации, что ими предпринимается по отношению к режиссерам, которые допускают метражный разгул. Кто ими наказан, кто лишен права постановок?

Мы ждем от этих организаций и возглавляющих их товарищей честного и гласного ответа: что ими делается для борьбы с этим преступным отношением к советскому зрителю и к советской казне.

Впредь по каждой новой фильме, где будет обнаружено удлинение метража против установленного народно-хозяйственным планом СССР (1800 метров для немой и 2600 метров для звуковой фильмы, включая все надписи), газета, невзирая на лица, будет разоблачать конкретных носителей зла и привлекать на борьбу с этим возмутительным отношением к интересам советской культуры и хозяйства широкую советскую общественность.

Работники лабораторий и монтажных цехов, от вас мы ждем предупреждающих сигналов. О всякой фильме, превышающей указанный метраж, обязательно сообщайте газете «Кино».

ЧТО ЖЕ СТАВИТЬ?

Прошло два месяца после темсовещания. Как раз те два месяца, в течение которых должны быть закончены и запущены в производство большинство основных сценариев. Последнее совещание тем и отличалось от совещаний прошлых лет, что оно вынесло решения по конкретным сценариям и утверждало сроки, которые были не бюрократической отпиской, а обязательными к выполнению решениями.

Как же эти решения реализованы?

Проследим по организациям.

По Ленинградской фабрике: срок представления сценария Эрмлера **«Крестьяне» — 27 января,** сценария **«Интервенция» Л. Трауберга** для режиссера **Иванова А.— 1 января.**

Ни тот, ни другой сценарий не **сданы.**

По Белгоскино: не сданы в срок сценарии **«Земля впереди» Раковского** для Шписа и Мильмана, **«Бемские мастера»** Минец для режиссера Шребер и **«Полесские Робинзоны» Маура** для Молчанова и Бахар. Трест сообщил, что срок сдачи отодвигается еще на месяц. Для **Файнциммера** до сих пор нет ничего реального. Тема **«О Минске»** никак не расшифрована.

Востокфильм с большим запозданием сдал окончательные варианты сценариев **«Заключенные»** и **«Пропавшее звено». «Наместник Будды»** до сих пор в ГУКФ не представлен, хотя срок запуска в производство — **февраль месяц.**

В Украинфильм срок сдачи сценария **«Прометей» Кавалеридзе — 1 февраля.** Сценарий **«Мое» — Ядина** вместо **1 февраля** сдан **17 февраля.**

Сценарий **«Стень зовет»,** для **Шмайна, «Солдат»** для **Лукова** и **«Мой друг» Погодина не готовы.**

Фактически Украинфильм имеет при 15 единицах лишь **2 готовых и утвержденных сценария.**

По Арменкино — не сдан к 1 февраля сценарий **«Без промаха».**

По Госкинпром Грузии не закончены еще **«В политотделе»** и **«Слепой»,** хотя все сроки истекли.

Узбеккино к совещанию было совершенно неподготовлено. Сценарный портфель треста **попрежнему пуст,** есть только плановые единицы, ничем не обеспеченные.

Мы обращаемся к тт. Шнейдерману, Галкину, Кудрину, Дзнуни, Титберидзе и Ханкельднелы со следующими вопросами: когда будут сданы все эти сценарии? Будут ли соблюдены сроки в отношении остальных решений темсовещания?

Темплан — директива к выполнению промфинплана 1934 года. Только помня это, можно действительно добиться выпуска доброкачественной художественной продукции в 1934 и 1935 гг.

ДОРОГУ „УЗКОМУ" КИНО

Узкопленочному кино предстоит огромное будущее. Практическое внедрение узкопленочного кино в жизнь будет осуществляться тем скорее и полнее, чем раньше будет разрешен весь комплекс вопросов, связанных с узкопленочным кино.

На сегодня мы имеем советскую кинопленку, негорючую пленку и советский узкопленочный проектор. Но это совершенно не исчерпывает того, что называется узкопленочным кино.

Коллектив научных работников НИКФИ учел все эти обстоятельства и дал XVII партс'езду очень ответственные и ценные обязательства.

Обязательства эти вытекают из указаний тов. **Сталина** в его историческом отчетном докладе на XVII партс'езде о росте киносети, киноустановок. Исходя из этих указаний и слов Владимира Ильича **Ленина, — «самое важное из искусств — кино»,** — коллектив научных работников института в составе профессоров: Голдовского, Зильбермана и Чибисова, научных специалистов: Тагера, Янпольского, Макавеева, Жилинского, Агокаса, Плисецкого, Козлова, Сольского, Михайлова, Фурдуева, Баскакова и Григорьева обязались:

— В кратчайший срок разработать полностью весь комплекс технических вопросов, касающихся узкопленочной кинематографии и кинолюбительства.

— Закончить в течение 1934 г. разработку конструкции всех без исключения основных аппаратов, необходимых для освоения узкой кинематографии, и изготовить все модели.

Это обязательство дается в дополнение к развитию уже проведенных институтом работ по конструированию узкопленочного проектора, узкопленочной с'емочной камеры, разработке рецептуры и внедрению огнестойкой пленки в производство, а также работ, выполняемых другими киноорганизациями: изготовлением перфорационной и проявочной машин и станка для контактной печати.

Для осуществления всей проблемы узкопленочной кинематографии нужно в 1934 г. провести 29 работ на сумму 358 тыс. рублей. Из этих работ — 22 должен продвинуть институт своими силами, сюда входят: хроникальная с'емочная камера на 30 метров пленки, любительская с'емочная камера на 10 метров пленки, оптический копировальный аппарат, монтажный стол, звуковой проектор, негативная мелкозернистая узкая пленка на нитроцеллюлозной основе, улучшение качества негорючей основы для узкой пленки и т. д.

Указанные работы коллектив НИКФИ обязался вести методом соцсоревнования, стремясь работать по-сталински, ударно выполнить поставленные перед собой задачи.

Почин коллектива работников Научно-исследовательского кинофотоинститута должен быть всемерно поддержан всеми работниками кино-фотопромышленности.

Всяким попыткам тормозить развитие узкопленочного дела должна быть об'явлена решительная борьба.

кино—весенней посевной

ПЕРЕДВИЖКИ МТС

Трест Москино, один из крупнейших областных трестов РСФСР, разработал и проводит в жизнь обширную программу работ по обслуживанию весенней посевной кампании. Эта программа является деловым обязательством треста в чрезвычайно ответственной и важной работе.

По плану-программе трест наметил закрепить по области для обслуживания посевной кампании **700 постоянно действующих передвижек, работающих полноценно не менее 24 дней в месяц.**

Число кинопередвижек, прикрепленных к политотделам МТС, будет доведено до 275.

Дополнительно закупается **20 новых кинопередвижек** для особо нуждающихся районов. Проверяется наличие фильм на базах и проводится их перераспределение по сети.

Ряд ценных мероприятий намечен по снабжению передвижек литературой, чистой пленкой для световых газет, диапозитивами. В плане имеются специальные пункты о монтаже из короткометражек и хроники, **30 сборных программ для обслуживания весеннего сева и 20 короткометражек** из материалов киножурналов по **вопросам сельского хозяйства.**

Работники Москино обязаны приложить все усилия к тому, чтобы все намеченное в плане было выполнено точно в срок и полноценно.

А. БОРИСОВ

За шесть дней

Эсфирь Шуб едет в ДВК

Дальневосточный край одна из богатейших, одна из интереснейших окраин Советского союза. Это край неисчерпаемых природных богатств, край, о котором в Союзе знают еще очень мало.

Дальневосточное отделение Союзкинохроники ежемесячно выпускает в прокат специальный номер журнала, посвященный советскому Дальнему Востоку (звуковой и немой варианты).

Но этого, конечно, недостаточно.

Для того, чтобы повысить, качество фильм о советском Дальнем Востоке, трест Союзкинохроники пригласил режиссера **Эсфирь Шуб и командирует ее на 6 месяцев на ДВК.**

Охват будущей работы чрезвычайно обширен: богатства ДВК, песни и танцы ДВК, обычаи и обряды народностей, национальная политика советской власти на Дальнем Востоке, герои партизанского движения Приморья, молодежь, промышленность, колхозно-совхозное строительство, города, наука, культура и искусство, дети ДВК, Тихоокеанское побережье.

Ш.

ДОМ КИНО

В ближайшие дни открывается московский Дом кино.

Задача Дома кино — консолидировать, до сих пор все еще находящиеся в состоянии распыления, творческие кадры кинематографии пролетарской столицы.

Первоначально вокруг определения характера Дома кино возникли разноречия. Одни полагали, что Дом кино должен быть клубом обычного профсоюзного типа. Другие, исходя из двухлетнего опыта работы с творческими кадрами кинематографии через особую творческую организацию, как ленинградский Дом кино, отстаивают эти на практике испытанные методы работы.

Для московского Дома кино необходимо использовать весь опыт ленинградского Дома кино.

Мы против механического перенесения в работу московского Дома кино организационных форм и методов работы обычного профсоюзного клуба.

И это вовсе не потому, что мы недооцениваем значения профсоюзной клубной работы. Мы знаем, что она нужна и важна. Но перед Домом кино стоят иные задачи. Он раньше всего — **организация творческих сил определенной отрасли, БАЗА их общественно-творческой работы,** как, скажем, Дом писателей является базой общественно-творческой работы писателей, независимо от их профсоюзной принадлежности. Было бы нелепицей превращать Дом писателей в профсоюзный клуб. В той же степени это нельзя делать и в отношении творческих сил кинематографии. Всем должно быть ясно, что Дом кино не заменяет профессионального клуба и что претензия превратить его в таковой была бы такой же ошибкой, каким было бы намерение превратить Дом писателя в профсоюзный клуб.

К организации Дома кино необходимо подойти с максимальной благожелательностью, как это сделали руководящие московские организации, которые помогли нам создать Дом кино именно как об'единение для творческой работы кинематографии.

Сплотим вокруг Дома кино все творческие силы кинематографии для созидательной работы.

АНДРЕЙ ЧЕРВОННЫЙ.

НЕ ДОПУСКАТЬ ПРОРЫВА

Выполнение плана 1934 г. Московским кинокомбинатом находится под угрозой. Комбинат отстает от плана в части товарного выпуска фильм прошлых годов и по запуску в производство новых.

Положение с выпуском фильм прошлогоднего и позапрошлогоднего запуска чрезвычайно тяжелое. **Сроки выпуска систематически отодвигаются.** Долгое время работу фабрики тормозили фильмы **«Энтузиасты»** и **«Восстание человека»,** запуска 1932 г., которые по первоначальным наметкам должны были выйти в 1933 г. Сейчас эти группы работают значительно лучше. По картине «Восстание человека» с'емки уже закончены.

Каковы же причины простоя этих групп?

«Восстание человека» и «Энтузиасты» были запущены в производство с недостаточно доработанными сценариями, сметами, календарными планами. По обеим фильмам понадобилась остановка для переделки сценариев, для пересмотра, переделки и уточнения смет и календарных планов. Этот факт говорит о недостатках руководства, о недостаточной его твердости.

Сейчас обе группы работают вполне удовлетворительно и по мере сил наверстывают свои прорывы. Однако, если бы уточнение режиссерских сценариев, смет, планов произошло не в процессе производства, а до пуска в него, группы работали бы в нормальных условиях, фабрика сберегла бы много средств. Промфинплан 1934 г. не был бы отягощен «хвостами» прошлого года.

Имея перед глазами достаточно поучительный опыт указанных двух групп, руководство повторило ошибку, пустив весной 1933 г. в производство сценарий «Однажды летом», не дав возможности группе провести достаточно серьезно подготовительный период. Уже летом нетрудно было предсказать огромные прорывы и убытки по этой постановке, прорывы, которые тяжким грузом повисли на январском и февральском планах текущего года.

Задержка в производстве фильм старого запуска, само собой понятно, тормозит запуск новых картин. Но в этом отношении положение фабрики чрезвычайно своеобразно. **Московскому комбинату,** выступившему с интересным и разнообразным темпланом, **фактически почти нечего запускать в производство.**

Это ставит под угрозу товарный выпуск 1934 г.

Первоначально было решено запустить **две фильмы в декабре.** Это выполнено не было. Наметка о запуске **4 фильм в январе не выполнена, «Окрыленные люди», «Стяжатели»** запущены в производство **в феврале вместо января.**

Сценарий **«Частная жизнь Петра Виноградова»** предполагалось **пустить в производство 1 февраля.** Теперь, в связи с предстоящей переделкой литературного сценария, срок значительно отодвигается. Таково же положение и по сценарию «Мы из Кронштадта», запуск которого планировался также на 1 февраля. Сценарий «Окрыленные люди» будет переделываться в процессе подготовительного периода.

В начале февраля предполагалось приступить к подготовительному периоду по совместной с Арменкино постановкой реж. **Бек-Назарова «Пэпо».** Однако между организациями почему-то до сих пор не достигнуто соглашения, и фильма в производство еще не запущена.

Большинство задержек произошло из-за несвоевременной сдачи сценариев и, главным образом, из-за задержки их на рассмотрении и утверждении в инстанциях.

Недочеты планирования порождают перебои в производстве. Последний квартал прошлого года и начало текущего фабрика буквально задыхалась от недостатка павильонной площади. Скоро с'емочная площадь начнет понемногу освобождаться. Фабрика стоит перед угрозой недогрузки павильонов, так как фильм в производство пущено мало, запущенные будут находится одновременно в подготовительном периоде, а с начала лета группы выедут на натуру. Зато осенью, когда группы одновременно будут возвращаться из экспедиций, неизбежно в павильонах опять возникнут пробки, и фабрика снова станет перед лицом колоссальных затруднений со с'емочной площадью.

С целью оздоровить фабрику, заставить ее работать в полную силу, превратить ее в действительно ведущее кинопредприятие Союза, проведена реорганизация фабрики в комбинат, которая приближает предприятие к ГУКФ. Со времени проведения реорганизации прошло еще очень мало времени, но пока что она не дала еще никаких реальных результатов.

Комбинат работает также нечетко, как работала фабрика.

Еще неизвестно в точности, какова будет новая структура. Сейчас как раз идет проработка ее. Необходимо, чтобы новая структура кинокомбината базировалась на максимальном приближении конкретного руководства к производственно-творческому процессу. **Только при условии непосредственного конкретного оперативного руководства творческим процессом фабрика выйдет из затянувшейся полосы систематических прорывов.**

Е. КУЗНЕЦОВА

Персия на экране

Режиссер **В. А. Ерофеев** и оператор **А. Д. Головня** недавно вернулись из **Персии,** где снимали документальную фильму **«В стране льва и солнца».**

На вечере, организованном сектором ЛИИ Дома печати, т. Ерофеев поделился с московскими журналистами своими впечатлениями и Персии.

После доклада были показаны еще не смонтированные куски из будущей фильмы о Персии. Показ сопровождался демонстрацией привезенных группой грампластинок с персидскими песнями и музыкой. Подробные об'яснения к фильме и музыке давал т. Головня.

Вечер вызвал большой интерес у работников печати и прошел оживленно.

М.

Против неправильной критики

В № 55 газ. «Кино» была помещена заметка «Довольно творческого барства», сообщающая неправильные факты о режиссерах кинофабрики Госкинпрома Грузии тт. Эсакия и Шенгелая.

ЦК КП(б) Грузии в специальном постановлении о работе Госкинпрома Грузии реабилитировал тт. Эсакия и Шенгелая.

Давая общий анализ работы Госкинпрома Грузии, ЦК КП(б) Грузии указывает, между прочим, на то, что «Партячейка Госкинпрома Грузии, проводя перестройку оргработы, значительно подняла руководящее участие коммунистов в области кинопроизводства, но не сумела в достаточной степени развернуть партийно-политическую работу среди творческих кадров. В последнее время ячейка в своем подходе допустила грубую политическую ошибку, выразившуюся в том, что бюро ячейки на страницах многотиражки «Киноработник» допустило огульную критику тт. Эсакия, Шенгелая, выступивших с заявлением о недостатках работы Госкинпрома».

ОБЗОР ВОЕННО-ОБОРОННОГО ЖУРНАЛА

К XVI годовщине Красной армии исполняется двухлетие киножурнала «На-страже СССР». В системе изданий Союзкинохроники роль журнала «На-страже СССР» особенно значительна и ответственна. Журнал призван средствами кинохроники помогать обороне нашей страны, убедительным языком фактов рассказывая зрителю о боевой мощи нашей Красной армии и флота, о людях, командирах и бойцах, их жизни, быте, учебе, о лучших образцах военно-оборонной работы в стране.

К XVI годовщине РККА «На-страже СССР» стал интереснее, изобретательнее, творчески полнокровнее. Но следы творческого отставания, недостатков и ошибок первых номеров еще не стерты окончательно. Авторам журнала предстоит еще большая работа.

Увлечение внешним показом Красной армии вместо раскрытия ее внутреннего содержания и теперь свойственно многим сюжетам. Ряд операторов на фактуре Красной армии и флота создает просто «красивые» сюжеты. Так, в сюжетах оператора **Тамм** — «Вахтенный рубежа» и оператора **Сидорова** — «Страж морских границ» очень красиво показан наш флот на фоне морских пейзажей. Но этому они уделяют слишком много внимания, а главное в показе военного флота — его техническую и человеческую мощь — смазывают. В № 11/23 журнала, в сюжете «Ночные маневры» оператор **Инсаров,** всячески облюбовав необычную ночную фактуру маневров, сделал зрительно очень эффектную с'емку и не показал маневры в действии, не выявил самого главного — специфических особенностей маневров в ночных условиях.

Качество журнала определяют люди, операторы, авторы сюжетов и режиссеры. Вот почему, обозревая его отдельные номера, мы основное свое внимание сосредоточиваем вокруг отдельных наиболее прочных и характерных работ конкретных авторов.

Очень интересны работы молодого Украинского оператора **А. Кричевского,** отличающиеся изобретательностью («Харьковский аэроклуб») и лаконизмом («Танкетка «Ким»). В них нет ничего лишнего. Они очень сжаты, но очень четко формулируют свою идею. Сюжет об аэроклубе вызывает интерес к изучению авиации и желание завоевывать воздух. В сюжете о танкетке Кричевский удачно проследил за взявшей ряд препятствий и прорвавшейся сквозь цепь «врага» танкеткой.

Изобретателен и свеж сюжет оператора **Гроцкого** о новом пополнении башкирских частей Красной армии. Эпизод «Лихие наездники», вызывающий хорошую улыбку зрителя, очень приятно «окрашивает» весь сюжет.

Оператор **Середницкий** удачно передал технику бомбометания с аэроплана, трудно поддающуюся с'емке.

Из всех авторов журнала «На-страже СССР» наиболее своеобразен ленинградский оператор **Фомин,** по-настоящему творчески выросший за эти два года. Взяв на себя освещение в кинохронике Балтийского флота, он умеет в своих сюжетах вдумчиво и всегда по-новому показывать этот участок нашей обороны, сочетая показ быта краснофлотца, освоение военно-морской техники с так называемой морской «экзотикой», подчиняя ее основному идейному содержанию своих сюжетов. У Фомина есть журналистская зоркость, умение интересно организовывать сюжеты, насыщая их новыми и новыми деталями.

Тепло и чутко показывает Фомин краснофлотца на боевой подготовке, маневрах, учебных экспедициях. Образ краснофлотца, живой, теплый и боевой, вырастает из его многочисленных сюжетов.

В последних номерах журналов сделаны несколько робкие попытки создания очерка. В № 11 помещен очерк оператора **Писанко** «Ночь тревоги», в № 12 — его же «Большевик Разгуляев» и в № 1 за 1934 год — «Красной звезде — 10 лет».

Авторы последнего очерка правильно сделали, показав, что газета рождается в повседневной работе и буднях Красной армии, но, почти пройдя мимо редакционного рождения газеты, они лишили очерк стержня, а тему сюжета — событийности, они снизили интерес к очерку.

Очерк «Большевик Разгуляев» посвящен лучшему изотовцу Красной армии т. Разгуляеву, произведенному в средние командиры. Чистка Разгуляева показана меньше — на собрании и больше — в процессе учебной работы Разгуляева. Тема в общем взята правильно, но разрешена очень заурядными изобразительными средствами. Не были найдены и вскрыты достаточно яркие и убедительные элементы, характеризующие большевика Разгуляева.

На интересно задуманном очерке «Ночь тревоги» лежит печать примитивного игровизма и режиссерской небрежности. Поэтому, несмотря на свою необычную тему (опытная ночная осада большого жакта), очерк не волнует и не воздействует, производя очень ложное впечатление.

Почти все надписи большинства номеров чрезвычайно скучны, однообразны, сухи. Часто они засушивают и снижают силу отдельных сюжетов. Из номера в номер идут шапки, похожие друг на друга: «Часовые наших границ», «Страж морских границ», «На-страже морских границ» и т. д. Одну и ту же надпись (например, «Далеко на Востоке») можно прочесть в нескольких сюжетах. Злоупотребляют в журнале цитатами.

Журнал, за редкими исключениями, строится только из сюжетов Красной армии и флота. Мы считаем, что в журнале полное отражение должны найти также и физкультура и туризм, отдельные туристские и испытательные походы и экспедиции, имеющие значение для укрепления нашей обороноспособности, массовая военно-оборонная работа в городе и на селе во всем многообразии ее форм. Первый номер «На-страже СССР» был завершен отделом «Трудящийся, изучай технику Красной армии». Этот интересный и важный отдел, который почему-то не был продолжен, следует систематически включать в каждый номер.

Было бы правильно, если бы в «На-страже СССР» из номера в номер включались зарубежные сюжеты, показывающие милитаристическую политику империалистов, их подготовку к интервенции, к войне с СССР.

На XVII с'езде партии т. **Ворошилов,** дав в своей речи яркую характеристику лица Красной армии и флота, обороноспособности нашего Союза, поставил перед страной новые задачи обороны и укрепления боевой мощи армии.

Журнал «На-страже СССР» должен развиваться в ногу с этими задачами, неуклонно повышая свои кинематографические качества, режиссерскую и операторскую культуру.

Р. МИЛЛИН

Ответственный редактор **М. Д. КОРОЛЬ**

ИЗДАТЕЛЬ — Журнально-газетное об'единение.
РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7, тел. 1-91-45.
ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: 1 м.—1 р. 3 м.—3 р., 6 м.—6 р. Подписка принимается только с текущего месяца исключительно местной почтой не позже установленного ею срока.

Уполн. Главлита В—78813. Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.